الأديب العراقي

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق



صيف
2020



- الفلسفة والترجمة والتأويل :
في سيميائيات الأديان

- المعوَّقون
في القفص الأحمر



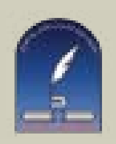
العدد 24 صيف 2020

هيأة التحرير:

حبيب السامر- علي سعدون حسن البحار
ابتهال بليبل - حذام يوسف طاهر

الهيأة الاستشارية:

الفريد سمعان -أ.د.محمد حسين آل ياسين
أحمد خلف - أ.د. سعيد عدنان أ.د. عدنان حسين
العوادي -أ.د. صبحي ناصر حسين أ.د. نادية غازي
العزاوي - د. خليل محمد ابراهيم أ.د. صالح زامل.





AL ADEEB AL IRAQI

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق ـ المركز العام

رئيس مجلس الإدارة:
ناجح المعموري

رئيس التحرير
د. أحمد مهدي الزبيدي

مدير التحرير
د. علي متعب

التصميم والإخراج الفني : د. فلاح حسن الخطاط
المصحح اللغوي: د صباح عبد الهادي



منحوتات للفنان مكي حسين

الفهـــرس

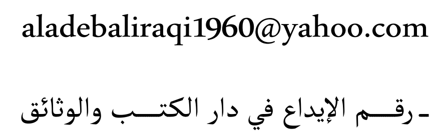
24
صـيـف
2020

AL ADEEB AL IRAQI

ـ محتـويات المجـلة لا تخـضع في الترتيب للمفاضلة بين الأسماء بل للضرورة الفنية فقط .

ـ المجلة غير ملزَمة بنشر كل مادة تصل إليها .

ـ المواد المرسلة الى المجلة لا تعاد الى اصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .



ـ البريد الإلكتروني:
aladebaliraqi1960@yahoo.com

ـ رقـم الإيداع في دار الكتـب والوثائق في بغداد : 2182 لسنة 2016



ليست مرآة ستاندال وحدها مَنْ تبحث عن واقعية الأدب، وليس الفن البروليتاري وحده مـن يدعو إلى الاهتمام بـ (الإنسان الكادح) فالأدب في بنيته الجمالية ما هـو إلّا نزعة إنسانيـة تفسّر الأشياء برؤية خاصة ومغالطة منطقية، وحتى يكون الـكلام (واقعيًا) فلننظر إلى التشـكلات الأولى لأدبنا العربي، وبخاصة الشعري، وهو قبـل النظريات واشتغالات العقل وتفسيراتـه ، إذ سنجد أدبًا يتوسل الإنسان ويحـاول أن يجسد وجوده وفضاءه وثقافته.. وحين جرّت الآيديولوجيات المنجز الأدبـي إلى ماكنتها الإعلامية فهـذا لا يعني أن الأدب تخلى عن مهمته المثالية ، التـي فرح الإنسـان بامتلاكها، إنما هو وعي السلطـة بفاعلية الإكسير الأدبي في الحيـاة الإنسانيـة والتموجـات العقلية، وقدرتهـا على تمريـر خطابها من خلال مجازات اللغة وسحرها البياني .

ولـو لم تكـن لـلأدب تلك المكانـة الرفيعة في الوجـود لما تحمـل أوزار الصناعة الثقافيـة في كل مرحلـة مـن مراحـل التاريـخ العربـي ، حتـى أصبحنـا نقرأ في مقدمات الكتب النقدية المتحدثة عن تأريخ الأدب العربي: فائدة الأدب في توثيق الأحـداث والمواقف والتحولات التأريخية، وكأنـه الشاهد الشرعي على ماحدث ، بل أحيانا شريك بما حدث .. الأدب متهم بالمسؤولية وإن كان بريئًا !. وقد يترك النـاس محاكمة المفكرين للمفكرين والنقـاد للنقاد لكنهم قلما يتركون محاكمة الأدبـاء ومقاضاتهم على سحر الـكلام وإن كان عن (جناح بعوضة)! وإذا كانت شهـرة الأديب قد تمنحـه (حصانة نقدية) فهي لا تمنحـه ،بالضرورة، حصانة أخلاقيـة ، إذ حين تنتهـي مرحلة آيديولوجية معينة وتسود مرحلة مضادة لها أو منقلبـة عليها يكون الأديب أمام محاكمات مختلفة : نقدية وثقافية واجتماعية .

وهـل هنـاك تحول غير (الانقلاب) في ثقافتنا العراقية ، على الأقل ؟ .. هل هناك في صفحـات تأريخنا تحـولات ثقافية خلقتها رؤى فكريـة وفلسفية واجتماعية

أمّا قبل

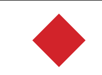
أنتجـت خطابًـا ثوريًـا استطـا ع أن يفرض وجـوده ويخلق كيانـه الوجودي من قـوت فكـره وتضحياته فشكل دولة ؟! لا اظـن أننا بحاجة إلى تأمـل كبير ، بحثًا وتنقيبًا ، وأغلب تحولاتنا تدبّرت شرعيتها تحت ظلام الليل ، لتشرق الشمس على وجـوه جديدة وشعارات جديـدة وإيمان جديد.. نعم الانقلابـات وحدهـا من تقلب الحكـم رأسًا على عقـب، وهي وحدها من تغري أو تعاقب بعض القصائد ، سريعة الاشتعال، حتى يكون الخطاب الأدبي جزءا من الخطاب السياسي وتقويمًا يؤرشف (الثورة) ويعلن ولادة نصر جديد ، بل قد تتحول القصيدة إلى وحي يوحي برضا السماء عما فعله السلطان الجديد المؤيد بحفظ **الله** .. ولربما غانيات القصائد كفت أخواتهـا الفنية الأخرى شر النضال مع السلطان ، ولهذا بقيت المحاكمات تلاحق القصيدة وتترك بنات عمها وشريكاتها في اللغة والخيال !

وهل انتهى زمن ملاحقة القصيدة مع انتهاء مرحلة الانقلابات؟ هل آمن الأديب أن الجلباب السياسي لا أمان له ؟ وأنه إذا منحه سلطة ومسدسًا يركنه في خاصرة القصيـدة فأنـه سينفجر يومًا ويقتلـه ويقتل قوافيه المتراصفـة كجنود يأتمرون بأمر الضابط ؟ أتبقى القصيدة – بنت السلطان– بالقيمة الفنية نفسها، التي كان يتغـزل بها نقـاد القصر الملكي؟ هل ستسلـب منها الحصانة النقديـة ؟ وتنهشها المناهـج الوصفية، وياليتهـا بقيت على وصفية المنهج ونصيته، إذا جاءها النقد الثقافي الذي يبحث عن (القبحيات) لا (الجماليات) .. ولتتعدد المرايا ولتختلف أشكالهـا فليس هناك من مـرآة صافية تكشف للأديب ماهيـة الإنسان والحقيقة أجمل من (مرآة الضمير) ..

رئيس التحرير

تشكلات بنية التدهور في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي

د. سلمان كَاصد



لا شيء يشبه شيئاً، حيث لا يتطابق شيئان، اذ لابد من وجود عنصر ما يفرق بينهما.

في الرواية هناك مُتشابهات عدة، منها مابين سرد وآخر مكرر ومابين وصف يعاد بصيغ لا تختلف إلاّ قليلاً، ومابين حوار يعود سردا أو وصفا بأنماط تركيبية أقرب مايكون الى التواتر، غير أن المشابهات في بنية شخوص اي رواية تدخلنا في نمط التماثل ومن هذه الزاوية نلمس صنعة الروائي عندما يبني شخوصاً ذات ملامح عامة في خصائصها الذاتية بيد انها تختلف في فعلها وحركتها وتركيبتها، والتي نحس بها احساساً شفيفاً وتتمثل امامنا في بنية الحكاية من خلال وهم الشخصية الواقعية ذاتها. في الرواية نجد الوثيقة والمذكرات كونها عناصر سردية بديلة، اذ هي بمثابة وسائل يتشكل من خلالها العالم الذي يراد تصويره.

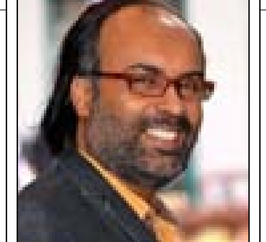
في الرواية استغلال أمثل للعلاقة بين الوثيقة بوصفها الواقعي والاحداث بوصفها الافتراضي حيث تصبح الوثيقة شاهداً والمذكرات عناصر

لا شيء يشبه شيئاً، حيث لا يتطابق شيئان، اذ لابد من وجود عنصر ما يفرق بينهما.
في الرواية هناك مُتشابهات عدة، منها مابين سرد وآخر مكرر ومابين وصف يعاد بصيغ لا تختلف إلاّ قليلاً، ومابين حوار يعود سردا أو وصفا بأنماط تركيبية أقرب مايكون الى التواتر، غير أن المشابهات في بنية شخوص اي رواية تدخلنا في نمط التماثل ومن هذه الزاوية نلمس صنعة الروائي عندما يبني شخوصاً ذات ملامح عامة في خصائصها الذاتية بيد انها تختلف في فعلها وحركتها وتركيبتها، والتي نحس بها احساساً شفيفاً وتتمثل امامنا في بنية الحكاية من خلال وهم الشخصية الواقعية ذاتها. في الرواية نجد الوثيقة والمذكرات كونها عناصر سردية بديلة، اذ هي بمثابة وسائل يتشكل من خلالها العالم الذي يراد تصويره.
في الرواية استغلال أمثل للعلاقة بين الوثيقة بوصفها الواقعي والاحداث بوصفها الافتراضي حيث تصبح الوثيقة شاهداً والمذكرات عناصر اثبات على حقيقة الافتراضي حتى لو صدقنا بأن ماكان يُروى هو افتراض يتحقق من خلال الوثيقة او المذكرات. في الرواية ساردون، بناء على فكرة الوثيقة والمذكرات، يتناوبون على استلام الاحداث والرجوع بها الى الماضي والتقدم بها نحو نهاياتها المحتملة، كلهم يتصارعون من اجل أن يسيروا بالحدث نحو الاتجاه الذي يريدون لكي يؤكدوا – بشكل محسوس– ان مايسرد من قبلهم هو الاقرب الى حركة الرواية والى بنية الحقيقة فيها.

في الرواية يمكن ان يبنى عالم مُتخيّل نكتشف فجأة أنه عالم واقعي وفق ايهام المتلقي بان مابني كان وهماً وتكريساً لبراعة السارد نكتشف أن ماكان وهماً هو الحقيقة بعينها.

في الرواية يمكن ان يبنى عالم واقعي نكتشف فجأة انه عالم خيالي وفق ايهام المُتلقي بأن مابني لم يكن واقعياً انما هو الوهم بعينه، تلك هي اللعبة التي يقترضها السارد ولايجد الاّ المُتلقي خصماً له في هذه الرقعة الواسعة من الاحداث والوقائع والتشكلات التي تبنى كلها على الافتراض.

في الرواية جماليات أهمها أن يمارس السارد والمُتلقي معا لعبة الايهام وكسر القناعات وتفكيكها في اي وقت يريده السارد، وكاننا نبحث عن ايهما سيفكر أو يسبق الآخر في لعبة سردية باذخة الجمال، اذ في اللحظة التي تتشكل قناعات المتلقي بأن ماكان قد تلقاه واقعاً يجيء السارد ليؤكد أن ماكان قد بثه الى مُتلقيه لم يكن الا وهما، عكس ذلك يحصل ايضا إذ في اللحظة التي تترسخ قناعات المُتلقي بأن ماكان قد تلقاه خيالا و وهماً يسارع السارد لتقديم فرضية


احمد سعداوي

اللاخيالي واللاوهمي، ذلك ما يلعبه صانع الرواية الماهر، المتمرس الحاذق، الخبير في تشكيل عوالم الوهم والحقيقة وتجاورهما في عمله.

وربّما نسأل انفسنا بوصفنا متلقين نبصر شخوصاً أمامنا تتراقص فوق الورق، وهي تلعب ادوارها في أحداث متداخلة ، أي الشخوص في الرواية هي الاقرب للنسيج الافتراضي هذا؟، هل هي الشخصية النموذجية او الشخصية الاستثنائية؟ ولم أذكر هاتين الشخصيتين الا لكونهما تتكرران في بنية الرواية العراقية الجديدة، " رواية مابعد التغيير" كما نصطلح عليها وليست "رواية التغيير" كما يقول فيها البعض.

الملامح العامة

الغرابة حقاً ان الرواية العراقية المتداولة الأن لا تبتعد الى حد ما عن نسيج الرواية العربية في مجموعة من الملامح العامة وهي:

– **اولاً "السير رواية"**
– **ثانياً الصراع مع الآخر الغربي،**
– **ثالثاً البحث عن الهوية.**
– **رابعا عودة السارد الغائب**

لا اعتقد ان هذه السمات والخصائص والملامح العامة سمة خاصة بالرواية العراقية، بل نجدها في الرواية العربية ايضا والامثله كثيرة جداً، غير ان مالفت انتباهي ان ملمحاً جديدا دخل الى بنية الرواية العراقية الحديثة الآن تحديداً وخلال السنوات الاخيرة، وهو تناول الشخوص المسيحية وهجرتهم وعذاباتهم ومآسيهم ومحاولة خلق عناصر استثنائية منهم.

ويأتي دور هذه العناصر ليؤكد على قيمة الهوية، وتأصيلها، ولنأخذ "يا مريم" لـ" سنان انطوان" و "الحفيدة الامريكية"،و"طشاري" لانعام كجه جي و "عراقي في باريس" لصموئيل شمعون و" أموات بغداد " لجمال حسين علي و" بابا سارتر" لعلي بدر وأخيراً "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي.

هذه الشخصية الاستثنائية المسيحية بيئة نموذجية تقدم بملامح محدده أهمها البحث الدائب عن الهوية بسبب تجربتها بتجاورها مع الآخر

> اللحظة التي تترسخ قناعات المُتلقي بأن ماكان قد تلقاه خيالا و وهماً يسارع السارد لتقديم فرضية اللاخيالي واللاوهمي، ذلك ما يلعبه صانع الرواية الماهر، المتمرس الحاذق، الخبير في تشكيل عوالم الوهم والحقيقة وتجاورهما في عمله.

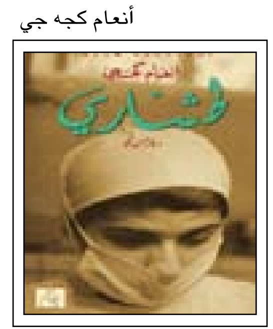
وحنينها الطافح لذاتها التي بدأت تتغرب وشيخوختها الرافضة للهجرة.

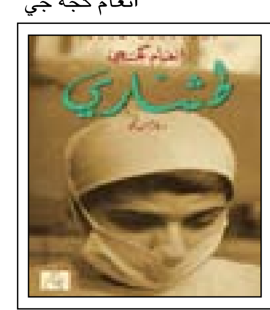
أبنية هذه الشخوص تبدو منطقية لكون الروائيين يشتغلون داخل مناطقهم وانتماءاتهم وفهمهم الواضح لشخوص هم أقرب اليهم، بالرغم من ان هذا لا يمنع من ان يشتغلوا داخل نصوصهم الروائية على بناء شخصيات أخرى منتمية لأعراق متعددة تجمعها عراقيتها بوصفها الهوية الكبرى، ومن الغرابة حقاً ان هذه الشخصية في كثير من الاعمال الروائية تصبح مركزاً وتتحول الشخوص الاخرى في الرواية الى عناصر لانقل هامشية بل مكملة لاحداثها، تسهم الى حد بعيد في رسم ملامح الشخصية المركزية، وتبقى العوالم التي تتحرك فيها تلك الشخصية المركزية ضائعة باهته غير قادرة على تمثل صراعاتها أو كأن السارد لا يريد ان يقدم بنية التناقضات الاجتماعية لكونه معنياً بشخصيته الروائية لاغير، وهذا ما اختلف فيه أحمد سعداوي في "فرانكشتاين في بغداد" عن غيره من الروائيين العراقيين فهو لم يدخل في قراءة العالم الاجتماعي العراقي من بنية شخوصه بل رأيناه يخرج من شخوصه لقراءة العالم الذي وجد فيه.

أقول من البراعة حقاً أن يبقى البحث مستمراً عن التدهور الذي أصاب العالم الاجتماعي حيث الرواية يحسب لوسيان كولدمان هي "تاريخ بحث متدهور عن قيم اصيلة في مجتمع متدهور" ولاوجود لرواية تفاؤلية اذ تظل الرواية –بحسب كولدمان– تشكيلاً يعبر عن بنية متدهورة لا يمكن الا ان توصف بالتشاؤمية كما قرأها كولدمان في أدب "راسين" في كتابه " الإله الخفي" ، وكما نحاول أن نقرأ ذلك في رواية احمد سعداوي "فرانكشتاين في بغداد" التي سأتناول جميع المفاصل التي تحدثت عنها في مقدمة مقالتي هذه وهي:

1 – تمثلها لرواية مابعد التغيير بأمتياز
2 – بناء المشابهة على المشابهة في تركيبة الشخوص
3 – بناء الوثيقة والمذكرات والسير الذاتية للشخوص
4 – تحوّلات الواقعي الى الخيالي وبالعكس
5 – اللعبة المخادعة بين السارد والمتلقي
6 – تعدد الساردين بالوكالة بنية الرواية

أنعام كجه جي





بنية "فرانكشتاين في بغداد"، تقوم على سرد قصص شخوص يدخلون في علاقات اشكالية وفي صراعات ضمن عالم واقعي، وينشأ من تلك الصراعات تضادات مقابلة في عالم افتراضي يتشكل ضمن خمسة محاور هي:

أولاً: محور الجدة المسيحية ايشيلوا "أم دانيال المغيب" التي تسكن داراً قديمة



والتي تواجه بالرفض، الحاج أبنتيها المهاجرتين الى كندا (هيلدا) و (ماتيلدا) عليها لمغادرته والالتحاق بهما، بالرغم من ضغوطات "فرج الدلال" في زقاق 7 بالبتاوين لشراء البيت منها وضغوطات هادي العتّاك لشراء الأثاث وهي التي تصر عن الاحتفاظ بهما.

> الروائيون يشتغلون داخل مناطقهم وانتماءاتهم وفهمهم الواضح لشخوص هم أقرب اليهم، بالرغم من ان هذا لا يمنع من ان يشتغلوا داخل نصوصهم الروائية على بناء شخصيات أخرى منتمية لاعراق متعددة تجمعها عراقيتها بوصفها الهوية الكبرى.

ثانياً: محور "فرج الدلال" الذي يملك مكتباً في الحي نفسه والذي يطمح في امتلاك الدور التي يغادرها أهلها بأسباب الهجرة مع طموحه لشراء فندق العروبة الذي يملكه "ابونامار" الشخصية الجنوبية الميسانية.

ثالثا: محور "هادي العتّاك" بائع الاثاث والايقونات القديمة وخالق الحكايات وسارد الخرافة والذي استطاع ان يخلق شخصية "الشسمه" في محاولة منه لأن يحوّله " الوهم" الى حقيقة والذي دخل في نهاية الرواية الى تماثلية حكايتة مع الشخصية الافتراضية مشكلاً بذلك قصة خلقتها الاحداث بشكل قسري مما جعل التشابة حلاً أفتراضياً.

رابعاً: محور الصحفي الشاب محمود السوادي الجنوبي الصابئي الاصول "يلاحظ ذلك ضمن النسق المضمر في صراع الرواية" والذي يسكن فندق العروبة حيث يعمل في مجلة "الحقيقة" التي يمتلكها علي باهر السعيدي الشخصية الاشكالية التي لم يستطع المتلقي أن يمسك روحها وانتماءها وتوجهاتها على وفق ما كان يريد السارد الذي هو السوادي هنا او من ينوب عنه "الوكيل بالمفهوم السردي" والذي يرصد عبر "أنا السارد" في كثير من الفصول علاقته بالبغي "زينة"

التي تشبه نوال الوزير الفتاة الطامحة الي انتاج فيلم سينمائي، والتي اقامت علاقة غير شرعية مع السعيدي لم يستطع المتلقي توكيد حضورها في الرواية، بسبب ايهام السارد "السوادي" ذاته وطمسه لحقيقة وجود العلاقة أو عدمها بفعل مؤثرات السارد الوكيل العليم المتحكم في توجيه الاحداث.

خامساً: دائرة المتابعة والتعقب "والتي يرأسها العميد سرور محمد مجيد والتي أنشأها الاميركان كونها دائرة متخصصة بالسحر والتنجيم والتي اضطلعت بمهمة تعقب "الشسمه" وتوقع الاحداث وهي الممثل الافتراضي للدولة. بمقابل ذلك لابد لنا ان نحدد الساردين لجميع فصول الرواية الـ "19"

فصلاً والتي حملت اسماء حاولت ان تكون عتبة لما يحدث في كل فصل خيث تتكرر تسمية واحدة فقط وهي "روح تائهة" للفصلين الثالث والخامس عشر وكلاهما يتكون من "5" مقاطع.

جاءت العناوين الداخلية للفصول بمثابة مفاتيح او مراكز مشعة لمعنى الفصل وتكونت اغلبها من كلمة واحدة "المجنونة" و"الكذاب" و"الصحفي" و"الجثة" وغيرها ماعدا "5" فصول توزعت بين اسماء وصفات "الحوادث الغريبة" او "الخرابة اليهودية" او اسماء معطوفة على بعضها وهي "متابعة وتعقب" و "اوزو وبلوديميري"، أما الساردون للفصول فهم:

1 – الوكيل عن انا السارد والذي اضطلع به مؤلف الرواية العارف بكل شيء.

2 – هادي العتّاك في سرده روايته عن شخصية الشسمه

3 – محمود السوادي الصحفي الذي استخدم التوثيق عبر المسجل الديجتال

4 – المؤلف الجديد الذي اشترى مسجل محمود السوادي بعد افلاسه وهروب صاحبه علي باهر السعيدي رئيس تحرير مجلة الهدف.

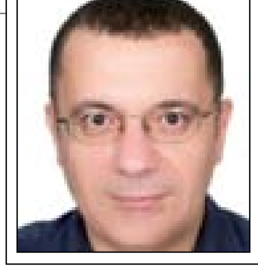
5 – المؤلف الصامت ابو سليم المراقب الاكثر معرفة بوقائع لم تذكر. ولكي نفهم طبيعة رموز الصراعات القائمة بين الشخوص لابد ان نقرأ طبيعة الصراع في البنية الاجتماعية في تاريخ العراق الحديث والذي استغله الوكيل بشكل واضح وهو الالتقاء التاريخي بين الاسلام والمسيحية واليهودية والصابئية في حضارة العراق والتي تجسدت في "الكنيسة" والآية القرآنية المعبرة عن المسجد في الرواية والبيت اليهودي الذي يسكنه العتّاك والاشارة الدلالية لاصول السوادي الصابئية.

المشابهة المفترضة

قدم أحمد سعداوي مشابهات افتراضية، استطاعت ان تنهض بالرواية ككل وعلى ضوئها استطاع ان يشكل عالم الرواية الحقيقي و الايهامي معا مابين شخصيات حيّة واخرى وهمية ومابين شخصيات غائبة واخرى حاضرة وشخصيات تمتلك اسماء واخرى لا اسم لها "الشسمه" وبين ساردة واخرى مؤلفة.

وأما تعالق الشخصيات مع بعضها عبر المشابهة

> قدم أحمد سعداوي مشابهات افتراضية، استطاعت ان تنهض بالرواية ككل وعلى ضوئها استطاع ان يشكل عالم الرواية الحقيقي و الايهامي معا مابين شخصيات حيّة واخرى وهمية ومابين شخصيات غائبة واخرى حاضرة وشخصيات تمتلك اسماء واخرى



جمال حسين علي


علي بدر

فهي:

1 – دانيال الحفيد "الحاضر" ودانيال الابن "الغائب"

2 – دانيال الابن "الغائب" و الشمسه "الحاضر"

3 – محمود السوادي " الغائب" والمؤلف المفترض" المالك الاخير للمسجل الديجتال " الحاضر"

4 – هادي العتّاك "الحاضر" والشمسه" "الغائب"

5 – ابو زيدون "الغائب" والشمسة "الحاضر"

6 – المنجمون "الغياب" والشمسة "الحضور"

لعبة الحضور/ الغياب تلك هي التي دفعت الرواية باتجاه الايهام المستمر والذي استطاعت فيه ان تجعل المتلقي يقرأ نصاً يظنه واقعياً ليكتشف ايهامه، وآخر أيهامياً ليكتشف أنه واقعي وبذلك وعبر هذه اللعبة يظل السرد قائماً على منطق غياب الحقيقة مع استمرار التأجيل لاحداث صغيرة، ولكن مهمة على وفق " الارصاد اللاتضميني" من مثل لحظة التقاء العجوز مع الشاب الذي تسور الحائط حين مر القط بينهما.

"أشاح ببصره بعيداً ومر القط بينهما وهو يتمسح ببنطلونه ويهرّ بخفوت:

– ساعود.. لاتخافي" ص77 يتكرر ذلك في ص103، وآخر: قال العتّاك لمحمود السوادي "لابد ان تروي لي سراً مقابل سري"ص122 تتكرر في ص122 .

مفتاح الحكاية

تستخدم الرواية تنقلات الى الماضي في اغلبها في لحظة الحاضر من خلال مايمكن ان نطلق عليه "مفتاح الحكاية" من مثل "أستل سيجارة من علبته وبدأ يدخن أثناء ماكانت زينة جالسة،بحوار نافذة البلكون واستحضر ماجرى له خلال اليوم الماضي" ص264. ويأخذ الوكيل هنا عن "محمود السوادي" بسرد وقائع اليوم الماضي. تستخدم هذه اللعبة السردية مع جميع شخوص الرواية ويظل الوكيل هو في الاعم الاغلب من يقوم بهذه المهمة. وشبيه بهذا النمط السردي مانجده في هذا المقطع الذي كان الوكيل سارداً عن محمود السوادي نفسه ايضاً " ظل جالسا في حانة بمنطقة الزوية لوقت غير محدد، أظلمت السماء في الخارج، وهو يشرب حتى وصل الى حالة من عدم التمييز كان يستعيد تفاصيل لقائه مع نوال وكيف انتهى نهاية بائسة ..تحدثا معاً "ص274 وبالرغم من ان فصول الرواية التسعة عشر فصلاً قد عنونت توصيفاً لشخصيات الرواية المتعاقبين في الظهور تباعاً إلاّ ان كل فصل يحتوي اقساما هي اجزاء لشخصيات مجاورة للشخصية الرئيسية في الفصل الواحد.. كان الاستهلال في الفصل الاول "المجنونة" متتبعاً الجدة المسيحية "ايليشوا" في قسمه الاول، حيث

الدراسات

يتحول في القسم الثاني الى ام سليم البيضة جازة العجوز وفي الثالث مناصفة بين فرج الدلال، وهادي العتّاك، والرابع الى فرج الدلال، وجميع الاقسام اضطلع الوكيل في سردها نيابة عن الشخوص. وهذا مايحصل في الفصل الثاني "الكذاب" ايضاً حيث اضطلع الوكيل نيابة عن هادي العتّاك بزواية قصته الخيالية عن "الشسمة" في مقهى عزيز المصري ومن اللافت هنا " وهي طريقة سردية اخرى تضاف الى الطرائق السردية في "فرانكشتاين في بغداد" أننا نجد عدم تغير نيابة السارد الوكيل بضمير الغائب في نيابته عن هادي العتّاك اي ان اقسام الفصل الخمسة جميعها حصراً تسرد لصالح العتّاك غير اننا نلحظ تغيراً في "الفضاء المكاني لحكاية العتّاك مابين:

1 – المقهى في (1)

2 – المقهى ثانية في القسم (2)

3 – بيت العتّاك في القسم (3)

4 – في المقهى ثالثة في القسم (4)

5 – بيت العتّاك في القسم (5)

في هذا الفصل تماماً يتداخل الوعي السردي مابين "الوكيل" و"هادي العتّاك" اذ في المقهى يسرد العتّاك حكاية الانفجار الذي شاهد وقائعه، ولذا نجد حالتين سرديتين

وهما:

1 – المقهى فضاء سردي نهائي

2 – مكان الانفجار فضاء سردي أولي

هنا يلعب السارد على الفضاء السردي النهائي "هادي العتّاك يروي الحكاية في المقهى" وعلى فضاء سردي أولي "ماحصل لهادي العتّاك مع الانف المقطوعة التي التقطتها من الرصيف ووضعها في كيس الجنفاص وطواه تحت ابطه وغادر مسرعاً" يُلخّص هذا الفصل البنية السردية للرواية كلها حيث يصبح الفصل الواحد مجموعة مشاهد مقسمة الى اقسام أربعة او خمسة تلتقط جوانب معينة من الحكاية التي تريد بناءها في جسد الرواية، وعليه فأن أحمد سعداوي يمزج هنا بين بؤر قصصية قصيرة مع مشاهد سينمائية من اوجه مختلفة وزوايا كاشفة للحكاية في نظام روائي يجمع المشاهد والبؤر ليتكون لديه فصل روائي كامل يقدم فيه بنية جزئية من بنية الرواية الكلية.

بعد انتهاء هذا الفصل "الكذاب" الذي اتخذناه نموذجاً سردياً لمجمل فصول رواية "فرانكشتاين في بغداد" نجد سعداوي وقد سرد عبر الوكيل السارد جميع حكاية العتّاك مع الانفجار، وحصوله على الانف التي يحتاجها في تشكيل انسان اسطوري "الشسمه" ترانا وقد تلبستنا واقعية ماتم سرده، وبدأنا نقتنع بأن ماحصل كان فعلاً مطابقاً للواقع وهنا يبادر السارد باستخدام حوار بين "هادي العتّاك" و"محمود السوادي" و"عزيز المصري" في المقهى لايهامنا بان ما تم سرده لي واقعيا، حيث يحول الحوار الحكاية باتجاه الوهم."اي.. وبعدين؟

–هاي هيه.. انتهى

– شنو هاي هيه؟. يعني الجثة وين راحت هادي؟

–ما ادري

–هاي قصة مو زينه هادي..سولف غيرها



–انتم ما تصدكون، بكيفكم.. يلله آني اروح هسه، وحساب جاياتي عليكم"

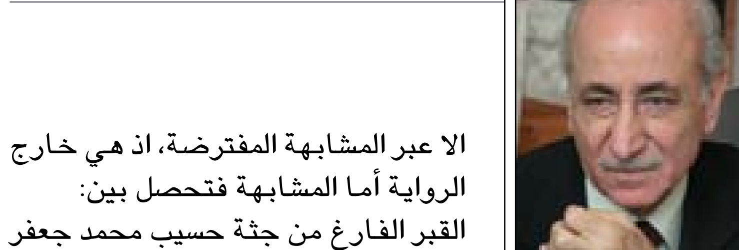
بهذا الفصل الحواري يلغي السارد واقعية الحكاية بمجملها ويحيلها الى كذبة "يعلن عنها العنوان كونه بنية افتقار" فيرد:

"انتم ماتصدكون.. بكيفكم.."

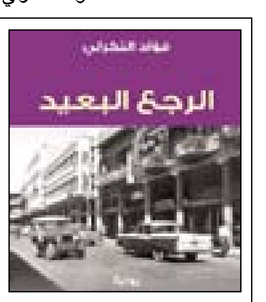
هذا هو النظام السردي الذي لعب عليه أحمد سعداوي حين يرسخ واقعية سرد الوكيل ثم يهدمه من داخل السرد نفسه عبر حوار الشخوص.

في الفصل الثالث.. "روح تائهة".. يضطلع الشاب حسيب محمد جعفر "حارس فندق السدير توفوتيل" بسرد الوقائع عبر ضمير الغائب "الوكيل" وهي مقسمة الى خمسة اقسام: اولا

سيرة "حسيب محمد جعفر" الذاتية خارج الرواية و ثانيا "لحظة توجه سيارة النفايات التي يقودها الانتحاري – السوداني الى بوابة الفندق" و ثالثا "حكاية غرائبية 1 " عن لقاء مفترض يجري في وادي السلام في النجف بين السارد وحسيب محمد جعفر الذي شاهده يجلس على قبره الذي لم يحتو جسده المتبخر في الانفجار الكبير و رابعا "حكاية غرائبية 2" بعودة حسيب محمد جعفر الى الفندق والى بيته ليشاهد زوجته وابنته الرضيعة"، و خامسا "توصيف لاحتمال ضيارع جسد حسيب محمد جعفر". في هذا الفصل لم نجد حدثا من الاقسام الخمسة وقد اتصل باحداث الرواية مطلقاً



فؤاد التكرلي



الا عبر المشابهة المفترضة، اذ هي خارج الرواية أما المشابهة فتحصل بين:

القبر الفارغ من جثة حسيب محمد جعفر في النجف المشابه فيما بعد للقبر الفارغ من جثة دانيال ابن ايليشوا الذي اختفى في زمن الحرب الاولى الماضية.يعود احمد سعداوي في فصل روايته السابع الى الطريقة ذاتها التي بنى بها فصوله الثلاثة السابقة عليها والمتكونه من "بؤر لقصص قصيرة، ومشاهد سينمائية من زوايا متعددة، لتكوين "بنيات صغرى" تركب في جسد البنية الكبرى" الرواية ككل"، ويعنون هذا الفصل بـ "الصحفي" والمقسم الى خمسة اقسام ايضاً نحاول هنا ان نفكك بناءه كي نجد النسق المضمر الذي تشكلت من خلاله رواية "فرانكشتاين في بغداد":

1 – الصحفي محمود السوادي ينهض من نومه صباحاً في الفندق ليذهب الى موضع الانفجار.

2 – لقاء السوادي بنوال الوكيل وتأجج رغبته فيها وثرثرته مع صديقه الصحفي حازم عبود.

3 – السيرة الذاتية لمحمود السوادي منذ عمله الاول في صحيفة "الهدف" حتى عمله الاخير مع علي باهر السعيدي في مجلة "الحقيقة" عبر صديقهما المشترك –فريد شوّاف – " لاحظ البناء السيري لحسيب محمد جعفر في الفصل السابق".

4 – ذهاب السوادي الى مستشفى الكندي ثم عودته لمقر المجلة حيث يفاجأ بعلي السعيدي وهو يخبره



عن فكرة "التخلص "لاحظ المفردة" من زيد مرشد، وعدنان الانور وهذه الفتاة النحيلة ... ميساء، واخبر صديقك فريد شوّاف ان يغادر الكسل قليلاً"ص57 ،وتعيين محمود السوادي "صاحب العرق الصابئي الذي شكل لديه عقدة الانتماء الفكري لمجتمع يحور في صراعات داخلية منذ زمن بعيد"ص58

5 – جلسة الشرب التي جمعت "السوادي وزيد مرشد وعدنان الانور وفريد شوّاف" ثم توجههم الى ساحة الاندلس أمام فندق السدير توفوتيل حيث حصل الانفجار الثاني الذي سبق لهادي العتّاك ان شاهده.

حركة الشخوص

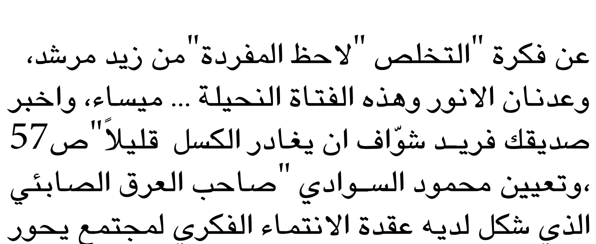


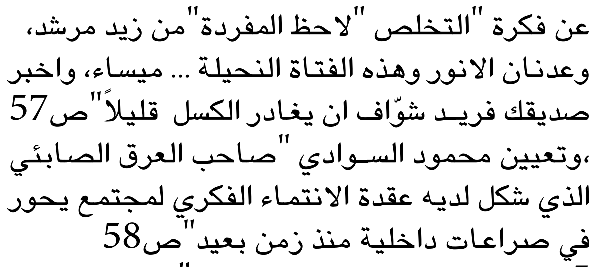
نلحظ في الرواية ان جميع فصولها الاولى تؤدي بالشخوص الى حضور اعتباطي لمكان الانفجار" وهي طريقة سردية من احدى طريقتين وهما اما أن يروي الساردون ا لموتى كيفية حضورهم المقصود الى مكان الموت" الانفجار" كما في رواية "مشرحة بغداد" لبرهان شاوي حينما تسرد النسوة القتلى في المشرحة لبعضهن قصصهن المؤدية الى حضورهن الى موقع الانفجار ، وأما ان يروي الساردون الاحياء كيفية حضورهم الاعتباطي الى المكان كما في رواية "فرانكشتاين في بغداد".

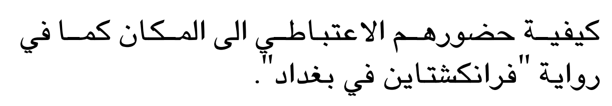
النسق الرباعي والخماسي

تنقسم كما قلنا فصول الرواية التسعة عشر جميعها الى نظام جزئي يضم نسقين لاغير وهما نسق رباعي أو آخر خماسي وهذه "الاقسام" في الفصل الواحد هي اجزاء نصوصية قصيرة معزولة سردياً عن بعضها لالتقاط حركة الشخوص ولاتاحة فرصة واسعة لتحرك السارد بأي اتجاه يريد سرده، مما يسهل على الروائي ان يلتقط مايشاء من عالمه، وهو بذلك يمتلك حرية اكثر في التنقل بين مايريد وأهمال ما لايريد او تأجيله.

من خلال ذلك نشعر ان الشكل السردي العام في الرواية والخاص في الفصل الواحد نشعر ان الشكل السردي العام في الرواية والخاصة في الفصل الواحد يشابه تفكك الواقع في البنية الاجتماعية الذي تريد الرواية توصيفه والذي يتخذ من محلة البتاويين "زقاق 7" نموذجا له ، وهذا التطابق بين النسق السردي والنسق الاجتماعي المتدهور والمضمر، هو البنية الدالة على تطابق الوعي بالمنجز مع التشكل

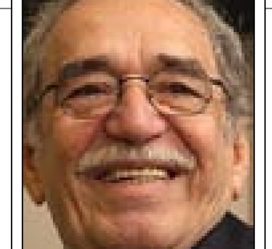






البنية الشكلية للفصول في تشابه شكلي لتناول الموضوعة ولتسهيل بؤر التناول ولمنح السارد الحرية الاوسع لنفسه كي يلتقط مايشاء ويلغي أو يؤجل مالايريده الآن.




ماركيز

الاجتماعي. نتساءل لماذا نجد في هذه الاقسام الاربعة او الخمسة المشكلة للفصل المعنون قسما اكثر طولاً من الاقسام الاخرى؟

من الطبيعي ان الروائي يميل الى قسم اكثر طولاً وهو ليس اعتباطياً اذ ان كل حركة سردية في هذه الرواية محسوبة بدقة خوفاً من الوقوع في خطأ سردي،

وربما نعزو سبب طول القسم الذي لا يستقر على موقع محدد من الاقسام المكونه للفصل الواحد، وذلك لأنه يحتوي على استرجاع لسيرة ذاتية لشخصية الفصل نفسها، وهذا ماتجده بالفصل المعنون "الجثة"، حيث نلحظ أن القسم الخامس منه أطول سردياً من الاقسام الاخرى التي تضطلع بها "ايليشوا" بضمير الغائب ويتكون هذا القسم من:

1 – انشغال ايليشوا بصنع الكشكا لابنها دانيال الذي قتل في الحرب العراقية الايرانية.

2 –ثرثرتها مع دانيال الصامت

3 – استذكارها لعائلة نينوس ملكو وزواج ماتيلدا الابنة الثانية لايليشوا من الاخ الاصغر لنينوس

4 – ذهاب دانيال الابن الى الحرب على يد ابي زيدون الحزبي

–5 اختفاء دانيال "ساعود.. لا تخافي" ص77

نجد أن اغلب بنية القسم الاكثر طولاً في الفصل "الجثة" يتعلق بالماضي اي ان الارتداد الى الماضي سواء اكان خارج الحكاية أو داخلها يمنح القسم الواحد طولاً اكثر .

تلك هي البنية الشكلية للفصول في تشابه شكلي لتناول الموضوعة ولتسهيل بؤر التناول ولمنح السارد الحرية الاوسع لنفسه كي يلتقط مايشاء ويلغي أو يؤجل مالايريده الآن.

تستمر اللعبة المزدوجة بين منجمي دائرة المتابعة والتعقب وبين الشسمه الاكثر غموضاً، والذي تشكل وفق حكاية كاذبة ابتدعها هادي العتّاك وانتهى حقيقة حاضرة غاب عنها هادي العتّاك من خلال هذا النص الحواري:

"اروي لنا حكاية الجثة..

– حكاية الشسمه

– الشسمه مات الله يرحمه

– شلون مات؟ ،،، لا،،، احكيها من البداية .. شلون سويت الجثة؟

– الشسمه

– اي الشسمه.. سولف ومشاريبك عليه

– ما اكلك مات" ص96

ونكمل:

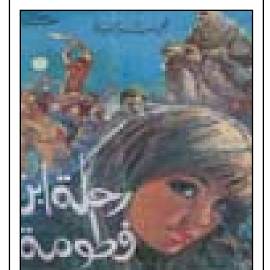
"وحين انهى عزيز المصري تنظيف بعض الاستكانات والصحون أمام سماور المقهى جاء وجلس أمام هادي وتلبس وجهه هيئة جدية..

– انته ايه حكايتك؟ إنسه الحدوتة الكدابة بتاعتك

– وشصار يعني

– ايش صاير؟ يدورو على اللي قتل الشحاتين الاربعة وابو زيدون والزابط اللي لقوه مخنوق بغرفة


نجيب محفوظ



القحاب في بيت ام رغد

– وأني شلي علاقه

– حكايتك دي ح توديك في مصيبه... "ص97

نلحظ أن تكذيب الحكايات يأتي في الحوار غالباً أما تصديقها الواقعي فيأتي في السرد، اي ان السرد يصبح حاضناً لفعل الحقيقة بينما يصبح الحوار حاضناً مضاداً لفعل التكذيب"تذكرني شخصية الشسمه الذي لا اسم له بشخصية " اللامسمى " في رواية " من انت ايها الملاك؟" لابراهيم الكوني، وهما شخصيتان هلاميتان

تشابهان اغلب الشخصيات في الروايتين، ولنلحظ هنا ان الشسمه كونه حاضراً / غائباً في "فرانكشتاين في بغداد" يتخلق متقابلاً مع اغلب شخصيات الرواية " مع دانيال الابن وهادي العتّاك وابو زيدون والمنجمين" وجميع هؤلاء يدخلون نسق الغياب بينما يبقى الشسمه في نسق الحضور.

يتقابل في "فرانكشتاين في بغداد" عالمان، عالم الواقع وعالم الخيال ومابينهما تقف الحقيقة واللامعنى وبذلك يتحاذب السارد مع المتلقي التأثير والاقناع بصحة هذين العالمين، ففي اللحظة التي يصل فيها السارد الى اقناع المتلقي بالعالم الواقعي يفاجئه بكشف اللعبة بأن ماكان واقعياً ما هو الا خيال وهكذا تعود اللعبة من جديد.

هذه اللعبة نظام سردي يشترك فيه شخوص لهم حكاياتهم التي ركبت في تعشيق بسيط يقوم عن حكاية لا غرابة فيها "فرج الدلال يريد الاستحواذ على بيت العجوز ايليشوا المسجيه وفندق العروبة، وهادي العتّاك مثله على اثاثهما" ولاشيء اخر في هذا العالم الواقعي، اما العالم الغرائبي فهو الاكثر غموضاً حين يخلق هادي العتّاك شخصية وهمية هي "الشسمه" التي تتكون من اجزاء ضحايا القتلى والتي تضطلع بمهمة ثأرية انسانية.

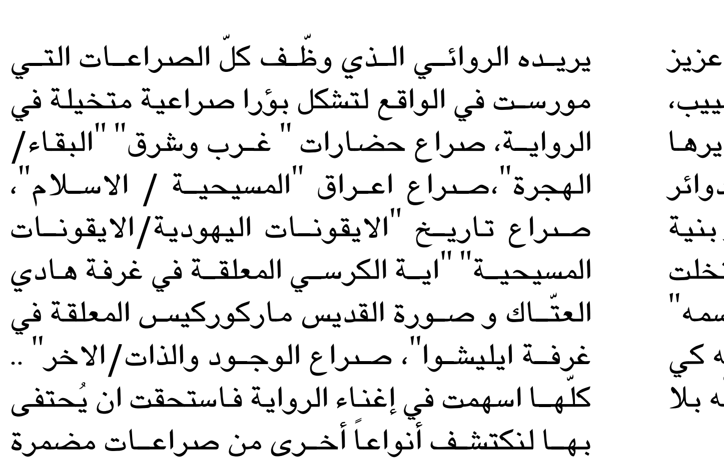
يخلق هادي العتّاك شخصية فرانكشتاين لا بمعناها المشابه لشخصية "فرانكشتاين: لماري شيلي أو لشخصية فيلم "سيفن" بل هي الاقرب الى ملامح هادي العتّاك و إلا لم تحصل المشابهة في آخر الرواية بين العتّاك (الغائب) والشسمه "الحاضر" .

النسق المضمر

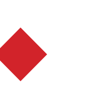
يعود "محمود السوادي" الى العمارة ويعود ابو انمار صاحب فندق العروبة الى قلعة سكر في ميسان بعد انهيارهما على مستوى الفعل والعمل، وتذهب ايليشوا بعيداً الى عين كاوة في الشمال باتجاه كندا، ويختفي هادي العتّاك بين احضان سلطة الدولة، ويختفي فرج الدلالة وراء جدران بيته، ويقتل ابو بلال البعثي الذي قاد دانيال ابن ايليشوا الى مذبحة الحرب العراقية الايرانية، ويرحل

علـي بـاهر السعيدي الى عمـان، ويختفي صوت عزيز المصري الـذي ضـاع وسط زحـام الموتى، والتغييب، وتنهـار دائـرة المتابـعـة والتعقـب، ويذهـب مديرها العميـد سـرور محمد مجيد بعيـداً الى احـدى دوائر الدولـة، وكأني بالسـارد يريد ان يؤشر انهيار بنية اجتماعية كاملـة مارست حقيقتها المزيفة فتخلت عن وجودها الفعلي تاركة الفراغ ليملأه "الشمسه" الـذي اتخذ مبنى فندق العروبـة المنهار مقراً له كي يكمـل مشـوار الانتقام حيـث يصبح العـالم كلّه بلا اسم.

وكأني بسعـداوي أراد ان يديـن العـالم كلّـه، كونـه خالق الصـراع ومكتشفه بل هو الـذي يكتشف الالم ويمارس الحرب عليه. ذلك هـو النسق المضمر الذي



يريـده الروائـي الـذي وظّـف كلّ الصراعـات التـي مورسـت في الواقع لتشكل بؤرا صراعية متخيلة في الروايـة، صراع حضارات " غـرب وشرق" "البقاء/ الهجرة"،صـراع اعـراق "المسيحيـة / الاسـلام"، صـراع تـاريـخ "الايقونـات اليهودية/الايقونـات المسيحيـة" "ايـة الكرسـي المعلقـة في غرفة هـادي العتّـاك و صـورة القديس ماركوركيـس المعلقة في غرفـة ايليشـوا"، صـراع الوجـود والذات/الاخر" .. كلّهـا اسهمت في إغناء الرواية فاستحقت ان يُحتفى بهـا لنكتشـف أنواعاً أخـرى من صراعـات مضمرة أيضـاً.لقد حـاولت قـراءة بنية الرواية الشكلية ومدى مطابقتهـا لبنيـة العلاقـات الاجتماعيـة وكل ذلك جـرى وفق تفكيك النص لاظهار انساقـه المضمرة





الدراسات

الفلسفـة والترجمـة والتأويـل: في سيميائيات الأديان

د. سميـر الشيـخ

قـد تبـدو غريبـة حقـاً تلـك القرائـن الدلالية بين الفلسفـة والترجمة. إذا ما أخذنا بالتصور القائل إن الفلسفـة تجريدٌ ذهنـيٌ حول قضايـا المتيافيزيقيا، فيمـا الترجمة فن لفظي يقـوم على أساس متين من العلـم. ثم مـا علاقة الترجمة بفلسفـة الجمال؟، ذلك الحقـل الذي يتناول طبيعة الجمال والفن والذوق بل ويتناول خلق الجمـال وتقويمه؟ هذا ما تحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه وقد لا تجيب، فإثارة القضايا التي أثارتها دراسات الترجمة من قبل وأجابت عنها



تفصيـلاً، ليس من أفق تفكيـر الكاتب المترجم. ومن يود معرفة تجربة المترجم في الترجمة فعليه بكتاب "الثقافـة والترجمـة" الصـادر عـن (دار الفارابي، بـيروت،2012) والورقة النقديـة (نحـو مقاربـة لسانية– ثقافية للترجمة) (بالإنكليزية) التي ألقيت في (مأدبة الترجمة) بالجامعة المستنصرية – كلية التربيـة – قسـم الترجمـة) العـام 2012، وكتابنا (أوديسـا الرمـز: دراسـات في الكـون السيميائـي) الصادر عن (دار الرافدين ،بيروت، العام 2018).

فاذا كانت إشكالية تأويل المعنى مغامرة فلسفية في الجوهر، فإن هذه الإشكالية تقع في مركز التفكير اللساني قديماً وحديثاً من حيث علاقة المعنى ونظامه الكلي (الدلالة) بالمقدرة اللسانية وبالحدس . وإذا كانت فلسفة اللغة معنية باللغة بوصفها الظاهرة الإنسانية التي بها ومن خلالها يُعبر عن الفكر، وأن اللغة البشرية نظامٌ للتعبير ولتوصيل الأفكار، فإن الترجمة هي النظام اللساني – الثقافي الحامل للفكر العابر للغات وللثقافات. إن الفكر حاملات للبيانات عن العالم. ولذا، فإن معرفتنا بالعالم تتأتى من التعبير اللساني عن الاعتقاد. فاللغة في وظيفتها الفكرية تتيح للمرء التعبير ليس عن رؤيته وموقفه من العالم الخارجي حسب، بل عن معتقداته ومشاعره وتصوراته وكل ما يعتمل في سريرته أو عالمه الجواني. ثمة مساءلة : كيف يمكن ترجمة الخطاب بالمعنى العام؟ يبدو لنا أن الأمر رهن بفلسفة الترجمة. تذهب الدراسات الحديثة للترجمة إلى تحديد ثلاثة فلسفات:

أولاً – فلسفة اللفظ باللفظ
أو (المكافئ الشكلي):

وهي الترجمة المعيارية من حيث الحفاظ على بنية الجمل والعبارات حيث يتساوق اللفظ بالخطاب الأصل في اللغة والثقافة المصدر واللفظ بالخطاب المستهدف في اللغة والثقافة الأخرى المنقول إليها. هذه الترجمة الحرفية تبغي من ناحية الجوهر ان تمسك قدر المستطاع بالصياغة الدقيقة للنص





الأصل والأسلوب الشخصي للكاتب، والأخذ بنظر الاعتبار، الاختلافات في القواعد والنحو والتعابير المأثورة في النص الأصل. تطابق اللفظ باللفظ هذا قد أطلق عليه في فضاء الترجمة English Stanford Version وقد أعتمد في ترجمة الأناجيل المقدسة من لغاتها الأصلية. فهي تعتمد (المكافئ الشكلي) في النقل. ولكن حتى على صعيد النقل الشكلي للمكافئات يُدفع المترجم دفعاً إلى إجراء تغييرات وتأويلات كيما تكون لغة الخطاب المترجم لغة بينة. للشروع بإدراك ما يعنيه مفهوم (فلسفة الترجمة) في اتجاهاته المتغايرة، لنأخذ سورة (مريم) من (الكتاب المنير) إنموذجاً للتأويل. هنا، نعتمد مقدمة Arberry في كتابه (The Koran Interpreted، 1955:7–28 في الإقتباس والتأويل. (التنزيل العزيز) قد نُقل إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر من لدن العلامة الإنكليزي Robertus Retenensis واكتملت عملية النقل العام 1143. ومن ثم تُرجمت المدونة اللاتينية في عصر النهضة إلى الفرنسية من لدن Andre du Ryer الذي يعمل في التجارة الفرنسية العام 1646. ما مر عامان حتى ظهرت النسخة الإنكليزية المترجمة من لدن – Alexa der Ross عن ترجمة Du Ryer الفرنسية والتي طُبعت ونُشرت كاملة في (هامبورغ)،وكان يحررها Hinckelmann العام 1694 لنقرأ أولاً (ترجمة) سورة (مريم) في (القرآن الكريم)، وعلى وجه التحديد مولد السيد المسيح:

واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقيا. فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سويا. قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا. قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيا.

يترجم Alexander Ross عن النسخة الفرنسية المأخوذة أصلاً عن النسخة اللاتينية في القرن الثاني عشر الأوربي ما نصه :

Remember thou what is written ´
of Mary، she retired towards
the East، into a place far remote
from her Kindred، and took a
Vail to cover her، we sent her our
Spirit in form of a man; she
was afraid، and said، God will pr –
serve me from thee، if thou
have his fear before thine eyes; he
said، Oh Mary! I am the
Messenger of God thy Lord، who
shall give thee a Son، active and
(prudent.1)

الإشكالية في (فلسفة اللفظ باللفظ) لا تكمن في اللفظ أو تراتب المكونات من أسماء وصفات وظروف في بنية الخطاب إنما في الحس الدلالي للفظ المختار. ما يعنينا في هذه الترجمة التي كانت تلقى رواجاً على مدى القرون الوسطى الأوربية (القرن الحادي عشر حتى القرن الخامس عشر) وامتدت حتى عصر

النهضة الأوربية (القرن السادس عشر وما تلاه) ليس جهل المترجم بتركيب بنية الجملة العربية وعدم إدراكه لمعاني النحو في القرآن الكريم، بل تلك المقدمة ذات الحس العدائي السابق لعملية النقل. وهذا ما نسميه (مقاصد المترجم) وليس (مقاصد الخطاب). بمعنى ان ثمة عاملاً يتجاوز تأويل لسانيات النص، وهو عامل الثقافة أو منظومة العقائد والسلوكيات وطرائق التفكير للمترجم. ثمة غواية في التأويل مستندة إلى نوايا مقصدية لا تمت إلى المحبة الإنسانية بصلة. فالورقة الأولى من الخطاب المعنونة (إلى القارئ المسيحي) تقول: " [هذا] قرآن محمد، المترجم عن العربية إلى الفرنسية من لدن Sieur du Ryer، Lord of Malezair، المقيم عند ملك فرنسا في الإسكندرية. وقد نُقل حديثاً إلى الإنكليزية إرضاءً لكل من يريد النظَر في الحماقات (التركية). لقد تصدرتها حياة محمد، نبي الأتراك ومؤلف القرآن" .(2) بهذا الروح العدائي المنحاز بدأ تأويل القرآن بالإنكليزية عبر ترجمة du Ryer. ليس هذه حسب، بل في المقدمة يبدي رؤيته لمحتوى التنزيل العزيز:" فهناك الكثير من النحَل والهرطقات المجتمعة ضد الحقيقة تكشف عن نية محمد إلى التحشيد، فلقد حسبت انه من الحسن الوعي بذرائعها، وبذا تبصر عوك بكامل بدنه، فلربما ان تحتاط بشكل أفضل لمواجهته واما ان تتغلب عليه." (3) لنتأمل ما الذي يتشكل في ذهن القارئ المسيحي الذي لم يقرأ القرآن من قبل وهو يقرا وتُغرس فيه عبارات (محمد مؤلف القرآن / محمد نبي الأتراك /القرآن الحماقات التركية).

إذا كانت إشكالية تأويل المعنى مغامرة فلسفية في الجوهر، فإن هذه الإشكالية تقع في مركز التفكير اللساني قديماً وحديثاً من حيث علاقة المعنى ونظامه الكلي.

لابد من الإلحاح أولاً أن الوعي الأوربي القروسطي لم يزل يستحضر وبقوة الحروب الصليبية ومديات تأثيرها. فعندما بدأت الحروب الصليبية في العام 1092، كانت تلك الحملات (المقدسة) تحمل رسالات تحرير قبر السيد (المسيح) من أيدي الكفرة الـ Saracens. وهذا قد يعضد تصورنا القائل أن الترجمة بوصفها نشاطاً إنسانياً لا تنفصل عن سياقاتها السوسيو- ثقافية مثلما لا تتشكل إلا في سياقها اللساني. ثمة إلماح آخر، هنا ، هو أن ذكر الأتراك في مقدمة Rossليس بالأمر العابر، بل لأن الإمبراطورية العثمانية كانت تمثل القوة العالمية الجديدة التي اجتاحت أوربا بعد سقوط (القسطنطينية) وبلغ الصراع على المضايق البحرية لأسباب سياسية واقتصادية ودينية أقصى مدياته. مثل هذه الصراعات نراها تتجسد دراميا في (يهودي مالطة)، مسرحية الدرامي الإليزابيثي القتيل (كريستوفر مارلو). في القرن السادس عشر،



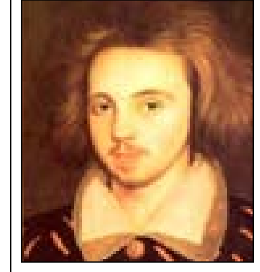


والتي قمنا بتحليلها في كتابنا (تحولات زهرة العباد)الصادر عن (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت العام 2012). يقول Arberry في مقدمته عن المسار التاريخي لنقل (الكتاب المنير) إلى اللغات الأوربية من القرن الثاني عشر وحتى القرن العشرين: " هكذا كان تقويم المترجم (Ross) لمزايا القرآن. إن ما يثير الدهشة بقوة هو أن ترجمته كانت بعيدة كل البعد عن الكمال."(4). وبعيدا عن الجهالة الفكرية عن قصد أو دونما قصد يختار المترجم لفظة Child في الخطاب القرآني الذي يقول :

فأشارت إليه قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبيا. قال إني عبد الله آتاني الكتاب وجعلني نبيا.

She made signs to her infant to answer
them; they said, How
Shall the Infant in the Cradle speak?
Then her infant spake, and
said, I am the Servant of God, he hath
,taught me the Scripture
(hath made me a Prophet . . . .5)

داروين



كريستوفر مارلو

لفظ Infant في ترجمة Ross العام 1694يصبح the child في ترجمة George Sale العام 1734، ويصبح the babe في ترجمة – Ro well العام 8611 ويصبح one في ترجمة – Edward Henry Palmer العام 1880، ثم يصبح one في نقل Pickthall الذي أعلن بجلاء أن القرآن لا يُترجم ، وما من كتاب مقدس يمكن أن يُقدَّم من لدن أحد لا يؤمن بوحيه ورسالته. فيما استُخدمت لفظة (المسلمون) أول مرة بدلاً من (المحمديين) أو (أتباع محمد). (3) وفي ترجمة Richard Bell العام 1937 تم استخدام لفظ one. أما ترجمة ARBERRY فتقول (6) :

فأشارت إليه قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبيا. قال إني عبد الله آتاني الكتاب وجعلني نبيا.

;Mary pointed to the child then
But they said. "How shall we speak
.To one who is still in the cradle
(A little child?"4)

اللافت للنظر ان بعض الترجمات تستخدم the Servant of Allah وبعضها الآخر وهو الغالب يستخدم the Servant of God نقلاً لعبارة (إني عبد الله). في الدرس السيميائي الحديث، العلامات الرموز هن أشكال ثقافة مثلما هن أشكال . ان حضور العلامات (– Jehovah/Lord/A lah) والمكافئات العربية (يهوه/ الرب/ الله)

على التـوالي، وحضور العلامـات المكانية المقدسة (Knesset/Church/Mosque) يعنـي حضـور ثـلاث ثقافـات في الأرومـة التوحيديـة. هنا تتبدى أهمية البعـد السيميائـي – الثقافي في الترجمـة. يتضـح لنا ان فلسفة (اللفـظ باللفظ) تظل محفوفـة بمخاطـر تأويل العلامـات إن هي تُرجمت دون الإدراك العقلـي لسياقاتها الدينية والتاريخية، فالترجمة ليسـت عملية نقل بين اللغات البشرية بل فعل لساني– ثقافي عابر.

ثانياً– فلسفة الفكر بالفكر (المكافئ الوظيفي)

هـو الاتجـاه الآخر الـذي يتنـاول الأبنيـة اللسانية ويحـاول أن يُبَلِـغَ فكر الخطاب بأسلوب ينقل فيها الفكـرة إلى القـارئ. بقـول آخـر، يمارس الخطـاب المترجـم ذات التـأثير الذي يمارسـه الخطاب الأصل علـى القـارئ. وبهـذا تقـف فلسفة(الفكـر بالفكـر) مقابل(الكلمـة بالكلمـة) في النقل مؤكـدة المكافئ الدينامي اكثر من المعنى الإحالي جوهرياً للخطاب الأصل. وهي بهـذا تميل إلى أن تعكـس الأفكار التأويلية للمترجـم وتأثيـرات الثقافة المعاصرة.

وبمثـل هـذه الفلسفـة يصير تغيير التعالقـات اللسانيـة والإضافـة والحـذف أمـراً مفروغـاً منـه. وتبـدو لنـا

لابد من الإلماح أولاً أن الوعي الأوربي القروسطي لم يزل يستحضر وبقوة الحروب الصليبية ومديات تأثيرها.

ترجمـة Rodwell العـام 1861 مثـالا جيدا لهـذه الفلسفـة. يقـول المستشرق – G. Marg liouth الـذي قـام بتحريـر ترجمـة Rodwell عـن دار Everyman's library:"أن المـرء لَيشعر بالغبطة كيما يكون قادراً على القول إن نقل Rodwell هو واحد من أفضل مـا أنتج حتى الآن. فالنقل ينقـل إلى درجة كبيرة الأجـواء التي عاشها (محمد) وأن جمله[الناقل] قد اُشربت بنكهة الشرق. فالترجمـة تبدو أنها تحمل معها وإلى حد كبير الجو الذي كان يحياه محمد، وان الجمل قد تشربت بنكهة الشرق. ان الشكل الشعـري بكل مـا للأبيات من دفق إيقاعـي غيـر مقيد بل وغير منتظـم، والذي تم تبنيه في الحـالات المناسبـة قـد ساعـد في خلـق السحـر الوحشـي للعربيـة." (5) ينقـل Rodwell مطالع سورة (مريم) مـا نصـه::

And make mention in the´
Book, of Mary, when she went
,apart from her family, eastward
And took a veil to shroud herself
from them: and we
sent our
spirit to her, and
he took before her the
form of a perfect man
She said: "I fly
for refuge from thee to
the God of Mercy! If

".Thou fearest Him, begone from me
He said: "I am only a messenger of thy
Lord, that I may
(bestow on thee a holy son."7)

اعتمد Rodwell طبعـة (لايبزغ) العام 1841في ترجمـة الخطاب القرآني. ونظـرة فاحصة للنقل نرى أن عبـارات to shroud herself و begone from me لا تشكل حضوراً في الخطاب المقدس. هنـا، لابد من إضاءة الموقف الثقافي للفكر الأوربي حيال (الإسلام) كتاباً ونبياً من خلال كتب الترجمة ومقدماتهـا من بواكيـر العصور الأوربيـة الوسيطة وحتـى بواكيـر القـرن العشرين. هذا الأمـر يبين بلا شك أهمية الترجمة كفعل ثقافي عابر بين الأمم على اختـلاف الألسـن والأزمنة. ثمـة نظـرة أخرى هي ان الفكر الغربـي لا يقوم على الإقصاء أو عدم نقل آثار (العدو) الفكرية بغية نقدها أو الاستفادة منها. كانـت أول ترجمـة للقـرآن إلى لغـة أوربيـة، كمـا أسلفنـا، في القـرن الثـاني عشـر، والتـي قـام بهـا العلامـة الإنكليـزي – Ro ertus Retenensis. قـام الفرنسـي Andre du Ryer بإصـدار الترجمـة الفرنسيـة العـام 1647. في العـام 1649، اي بعد عامين من ظهور الترجمة الفرنسية، ظهـرت نسخـة إنكليزية. قـام بهـا Alexander Ross

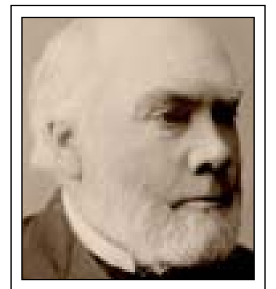
يمارس الخطاب المترجم ذات التأثير الذي يمارسه الخطاب الأصل على القارئ. وبهذا تقف فلسفة الفكر بالفكر مقابل الكلمة بالكلمة.

وهـو يترجم نسخة Du Ryer. هذه النسخة للقرآن هـي النسخة المتداولـة من لدن الجمهـور الإنكليزي ولأكـثر مـن قرن تقريبـاً. مـن الغريب حقـا ان هذه النسخـة لم تكن ذات تأثير يُذكر. (7) في ذلك الوقت، وفي العـام 1694 تمت طباعة النص العربي للقرآن وتم نشر النـص بصورة كاملة في (هامبورغ) تحت إشراف Abraham Hinckelmann. وبـذا، أصبحت النسخة متاحة للمحامي George Sale الـذي أخذ على عاتقـه إزاحة نسخـة Russ المبنية علـى نسخـة Du Ryer. ولقـد كان في متنـاول المحامـي نسخـة لاتينيـة جديـدة لترجمـة القـرآن قـام بهـا الأب Maracci وقـد ظهـرت في مدينـة Padua العـام 1698. وعلـى الرغم من ان Sale قـد أنجز مهمته بأهلية عالية أكثر من سابقيه، فإنه لم يكن لينشغـل بعوامل الحيـاد أو النزاهة العلمية.. لقـد أوضح موقفه في مقدمتـه التي تصدرت الطبعة الأولى العـام 1734، ومن ثـم تلتها طبعات اُخر، إذ قـال: " سوف لن أبحـث في الأسباب التي جعلت من قانون محمد يحظى بهذا القبول المنقطع النضير في العالم(فلقد أنخدع من تصور بأنـه قد انتشر بحـد السيف وحـده)، أو بأية وسيلة أخرى جعلتـه مهـوى أفئـدة الأمم والتـي مـا أعرفت يومـاً قوة الجيوش المحمدية، حتى من قبل اولئك الذين جردوا العرب من فتوحاتهـم، ووضعوا حداً لسطوة خلفائهم."(8)

مقدمةSale وعلى الرغم من الحيادية العلمية لم يخلُ من علامات مثل (قانون محمد)– the law of Mohamed و(الجيوش المحمدية). ويضيف Sale كاشفاً عن التضليل الذي مارسته الترجمات السابقة للقرآن الكريم:" مهما يكن من أمر فائدة نسخة حيادية للقرآن في جوانب أخرى، فإنه من الضرورة بمكان ان لا نخدع الناس، بفعل الترجمات الجاهلة وغير المنصفة التي ظهرت، من ان يتفكروا بفكرة محببة عن الكتاب الأصل، وان يمكنوننا نحن أيضاً للكشف عن الخداع وبصورة مؤثرة."(9)

بعيداً عن مسارات ترجمة القرآن، فهذه المقدمة تعترف بأن عمليات ترجمة الكتاب المنير كان يشوبها الزيغ والهوى، وأن ثمة قوى (غير حد السيف) جعلت من القرآن مهوى أفئدة الأمم في الأرض. ولكن حتى في ترجمة Sale ليس هناك من علامة تدعى (الإسلام). الفكر الأوربي ظل يعاقر فكرة ان (محمدا) كاتب القرآن وليس بالوحي الذي يوحى كما قالت به الرواية الإسلامية منذ عهد الظهور. لكنما المسكوت عنه في هذه المقدمة هو حقيقة تلك الصراعات الثقافية المتعاظمة بين الأديان منذ بروز الإسلام كقوة روحية ومادية في القرن السادس الميلادي وما تلاه من عصور. ظلت ترجمة Sale دونما استبدالات على مدى المائة والخمسين اللاحقة، فلقد كان تأثرها مدوياً ، إذ كانت هي القرآن حقاً لكل القراء الإنكليز حتى


ادوارد غلوبون


الكسندر رووس

نهايات القرن التاسع عشر. ولم ينظر الكثيرون في ترجمة غير ترجمة Sale للقرآن. وليس هناك من نقل أو ترجمة بين يدي المؤرخ الكبير Edward Gibbon غير هذه الترجمة المتداولة. كتب Gibbon يقول: "ففي روح من الحماسة أو الخيلاء، يرسي النبي حقيقة مهمته على مزية كتابه، إذ هو يتحدى بجرأة كلاً من البشر والملائكة لمحاكاة جماليات صفحة واحدة.، ويحسب أنه يؤكد ان الرب وحده بمقدوره ان يُملي هذا العمل المعجز. "(10). ويتابع:" ان هارمونية الأسلوب وغزارته سوف لن تصل، في نسخة (ترجمة) إلى المشكك الأوربي." (11) وبعد ان يبسط هذا التصور الذي قال به القرآن، يطرح Gibbon المسألة الأتية: فإذا كان تأليف القرآن يتخطى قدرات البشر، فترى لأية عبقرية سادرة ينبغي لنا ان ننسب إلياذة هومرIliad of Homer او خطبة ديموسثينس Philippics of Demosthenes ؟ " (12) هذه المساءلة الشكوكية تظهر بجلاء ان ثمة عبقريات أرضية قدمت آثاراً مكتوبة غاية في البلاغة والبيان والسحر قد تتوارد الأفكار ولكن الأساليب اللسانية تختلف. فالأسلوب في التصور اللساني، صيغة مختلفة من التعبير على المستويات الشكلية (الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية). ومن خلال الاستخدام المتفرد لهذه الموارد اللسانية المتاحة يتشكل البنيان الفني المفارق للمؤلف. فالتفرد أو (الإعجاز) ثمرة

التوظيف الغرائبي لممكنات اللغة ، بمعنى ان التفرد يتولد من داخل القوى العقلية للإنسان وليس من لدن قوى إلهية خارقية. لقد قالت النظرية النقدية اليونانية ان الآلهة هي التي تهب الشعراء الإلهام. وبذا يبدو الشاعر وكأنه قصبة جوفاء تمر من خلاله رياح الآلهة. الدراسات اللسانية والثقافية والفلسفية في عصر الحداثة وما بعد الحداثة تؤكد ان المخيال، هو قوة من قوى العقل، هو من يقوم بعمليات الخلق الفني هو من أوتي تلك الحساسية الجمالية التي تختلف بالدرجة عن سائر البشر. وأحسب ان اللغة المتفردة للقرآن أو أسلوبية الكتاب المنير كانت وسوف يبقى لها بالغ الأثر في قبول القرآن كونه كتاباً مقدساً أنزله الله على عبد من عباده الصالحين. فالقراءة الفاحصة لكتاب يُقرأ بلسان عربي تكشف ان المتشابه من الآيات كثير، لغة وفكراً، كما في فكرة (الطوفان) التي وردت في الأساطير السومرية والبابلية ومن ثم في كتب (التوراة) و(الإنجيل)، مع اختلافات في التفاصيل والأسماء، وكذلك تلك القصص المتداولة في الكتب المقدسة ومنها مآثر النبي (المسيح بن مريم). ثم ان ذكر (موسى)، حتى على المستوى العددي وقصة بني (اسرائيل) تكاد ان تطغى على ذكر الرسول العربي في سيرته الذاتية، فليس هناك من تنويه عن موت الرسول وما سوف يكون والذي قاد إلى ذلك الصدع العظيم بعد موته. أضف إلى ذلك، ان شعائر مثل الطواف حول الكعبة ظلت تُمارس وحتى الساعة في المعتقدات الإسلامية. المختلف هو الأسلوبية الآسرة التي صيغت بها قصص مثل قصة ولادة السيد المسيح في سورة (مريم) على سبيل المثال.

لابد من القول هنا اننا لسنا بوارد الجدل حول نقطة خلافية ان كان (القران الكريم) كتابا مُنَزلا من الله أم كتابا تمت كتابته من لدن الآخر، كما تقول مقدمات الترجمات والتأويل الأوربية. العقل النقدي الحر يطرح المساءلة فذلك الجدل الصاعد. يبدي Gibbon نظراته في مدى تأثير ترجمة Sale على الفكر الأوربي الإنكليزي في القرن التاسع عشر، وفي مقدمة أولئك المفكرين Thomas Carlyle. كان Gibbon و Carlyle يعدان في زمنهما من الكتاب المتميزين في ليبرالية موقفهما حيال الإسلام. ترجمة Sale مقارنة بترجمة Ross تظهر براعة ترجمة Sale في الإمساك بتلابيب اللغة العربية ، بل وأسلوبه الإنكليزي الأكثر أناقة ونضوجاً.

التحول العظيم الذي حصل في القرن التاسع عشر في النظر إلى القرآن جاء بفعل ازدهار الدراسات الاستشرافية بالمعنى العلمي للكلمة، كما ان تأويل القرآن قد دفع لامحالة اهتمامات العلماء المتطلعين إلى تطبيق طرائق النقد الأشد تسامياً في هذا الحقل البكر من البحث. هذا الفكرة الثاقبة تظهر لنا أمرين: الأول أن حركة (الاستشراق) لم تكن بالحراك الفكري الثقافي الذي ينال من صورة الشرق دوماً ،والثانية ان الفكر الأوربي الليبرالي كان وما يزال يأخذ بالفكر النقدي الحر والبحث العلمي في الوصول إلى الحقيقة دون زيغ أو هوى. وبقول آخر، ان الجدل الصاعد هو مكمن الفكر الأوربي وليس الجمود الفكري. بالمعرفة العلمية العقلية استطاعت أوربا

ان تتخطى مرحلة الانحياز غير المبرر، كما في الترجمات التي صدرت منذ بواكير القرون الوسطى وحتى القرن التاسع عشر الذي شهد أعظم الثورات الفكرية ضد سلطة الكنيسة، وفي مقدمتها (أصل الأنواع) لـ(دارون).

بهذا السياق العلمي تأتي ترجمة القس J. M. Rodwell التي نشرت في العام 1861 معتمداً نص القرآن كما صدر عن مطبعة (لايبزغ) العام 1841. إن ما يميز هذه الترجمة هو أن نظام السور والآيات التي يتألف منها القرآن قد تغير تماماً بغية إعادة تشكيل التواتر التاريخي للتأليف الأصل. كانت مقاصد Rodwell، كما يقول: "إن تنظيم السور في هذه الترجمة يقوم بصور جزئية على تقاليد المحمديين أنفسهم وبالإشارة على وجه الخصوص إلى القائمة التاريخية القديمة التي أعدها Weil في كتابه (النبي محمد) – Mhammed der Prophet،وكذلك على الاعتبار الدقيق لفحوى كل سورة منفصلة مع احتمال ارتباطاتها بتواتر الأحداث في حياة محمد." (14). وعلى الرغم من محاولته الجادة في ترجمة القرآن، فإن Rodwell مازال يستخدم ذات العلامات من قبيل (المحمديون)، بل الأدهى من ذلك ما يزال يعتقد ان القرآن كان نتاج مخيال محمد، ولكن تقديره لشخصية محمد لم يكن يعوزه الوضوح بل والمديح. ففي بدأ المقدمة بالقول Rodwell:"

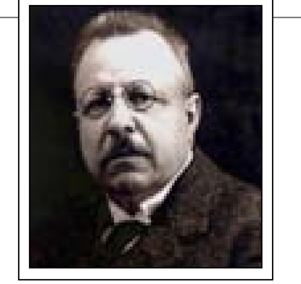
الأسلوب ، في التصور اللساني، صيغة مختلفة من التعبير على المستويات الشكلية (الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية

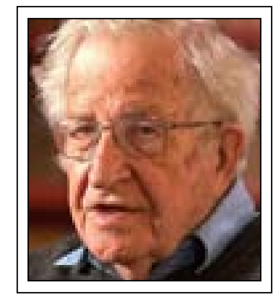
وارتباطاً بالملاحظات الآنفة الذكر يبرز السؤال حول صدق محمد ونزاهة غايته من أنه رسول من الرب. فإذا كان حقاً الرجل الأمي كما يقدمه المسلمون، فإنه لمن الصعوبة بمكان التهرب من استدلالهم من ان القرآن، كما هم يؤكدونه، يظل معجزة. ولكن إذا كان (القرآن)، من ناحية أخرى، مُعداً من مصادر مختلفة، وبعون عرضي، ونُشر كوحي مقدس، فإنه يبدو ان مؤلفه يظل وفي الحال عرضة للاتهام بالإفك الجسيم ،بل وحتى الكفر العاق."(15). لكن Rodwell يرى: "إن سيرة محمد لهي مثال رائع للقوة والحياة التي تسكنه وهو الذي يمتلك الإيمان الراسخ بـ (الرب) وفي العالم اللامرئي ومهما تكن استدلالات النبلاء والصادقين، وهي كثيرة وجادة، في شخصيته، فلسوف يُعَد دوماً واحداً من أولئك الذين لهم تأثيراً على الإيمان والأخلاق وكل الحياة الأرضية لإتباعه." (16). لقد كان Rodwell المترجم الإنكليزي الأول الذي حاول جاهداً إلى حد ما محاكاة أسلوب اللغة الأصل، وبكلمات المترجم، " لقد تُرجمت الأبيات الشعرية والأكثر قصراً بحرية أمتنعت عنها كلية في الأجزاء التاريخية والنثرية، لكنما حاولت هنا وليس في أي مكان آخر أن أستخدم قدراً أكبر من اعادة الصياغة اكثر مما يجب لنقل المعنى... لقد حاولت هنا ان اتمثل إيقاعات الأصل." (17).

الدراسات

على هذا النحو حظيت ترجمة – Ro well بتقدير ذوي الألباب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. لقد كان G. Margoliouth مأخوذاً بمحاسن الترجمة، وهو من قام بتحريرها في Everyman's Library، إذ يرى "ان المرء ليشعر بالغبطة ان يقول ان نقل Rodwell يظل واحداً من أفضل ما تم إنتاجه." (18). في نهايات القرن التاسع عشر، قدم العلامة Edward Henry Palmer ترجمته للقرآن في جزأين .كانت ترجمة باهرة، وقد تم تحريرها والتقديم لها من لدن R.A. Nicholoson.العام 1880.

شهد النص الأول من القرن العشرين تقدماً مضطرداً في دراسة القرآن وتأويله. فالمسألة لم تعد نقلاً أو ترجمة للكتاب المنير بل تأويل ، وربما كان ذلك بسبب من التطورات الحاصلة في النظرية اللسانية وما تفرع منها من حقول لسانية مثل(علم الدلالة) و(التداولية) و (الأسلوبية) و (السيميائيات). وكان من نتائج ذلك تداول ترجمات لمترجمين ليسوا من اللسان الإنكليزي. هنا، لابد من التنويه بترجمة Marmaduke Pickthall العقل الغربي الذي عاش في شبه القارة الهندية وتحول إلى الإسلام. توفر Pickthall على مزايا أدبية مائزة ودراية بلغة القرآن. كان القصد من وراء وضع هذه الترجمة هو ان يقدم للقراء الإنكليز في أرجاء المعمورة معاني ألفاظ القرآن. وكأن Pickthall


كروتشه


جومسكي

يريد ان يقول ما قاله الناقد (الجرجاني) من انه (يتوخى معاني النحو). لكنه يضيف بعداً روحياً حين يرى أنه ليس هناك من كتاب مقدس – Holy Scri ture يمكن تقديمه من لدن من لا يؤمن بوحيه ورسالته، وهذه هي الترجمة الإنكليزية الأولى للقرآن من لدن رجل إنكليزي ولكنه مسلم. (19). وعلى الرغم من إيمان الفكر الماضوي من ان القرآن لا يمكن ترجمته، فإن Pickthall يرى ان القرآن قد تم نقله حرفياً وأن مجهوداً قد بُذل لاختيار اللغة المناسبة، لكنما النتيجة هي ليست (القرآن المجيد) the Glorious Koran، تلك السمفونية الإعجازية، تلك الأصوات التي يهتز لها البشر حد الدموع والغبطة، إنما هي فقط محاولة لتقديم معنى القرآن، وربما تقديم شيئاً من ذلك السحر باللغة الإنكليزية. وهذا ما قام به Pickthall في الآيات التي تصور ولادة السيد (المسيح) الإعجازية:

فأشارت إليه قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبيا. قال إني عبد الله آتاني الكتاب وجعلني نبيا.

Then she pointed to him. They
said: How can we talk
to one who is in the cradle، a young
boy
He spake:Lo! I am the salve of ?
Allah>he hath given

Me the Scripture and hath a –
(pointed me a Prophet. (20

إن ما يعنينا هنا ليس تقويم أفكار المترجم وما يراه من مزايا لهذه الترجمة كونه مسلماً، إذ أن من مزايا المترجم الجاد الحذق بثقافة النص الأصل والثقافة المنقول إليها، وإدراك أسرار الأديان تُعد جزءاً من عمليات النقل والمثاقفة. الذي يعنينا أن ترجمات التنزيل العزيز مازالت تتأرجح ما بين المكافئ الشكلي والمكافئ الوظيفي. في القرن العشرين نرى ترجمة (القرآن) من لدن Richard Bell، هو علامة ضليع بالعربية صب جل اهتماماته في الإعادة النقدية لتنظيم سور الكتاب العزيز.

ثالثا- الفلسفة التأويلية

ما بين فلسفة (اللفظ باللفظ) وفلسفة (الفكر بالفكر) تتأرجح فلسفة توَحدن خواص الاتجاهين وتبني الجسور بينهما. تحاول هذه الفلسفة موازنة التوتر بين الدقة ويسر القراءة. فبينما هي تصبو إلى الإحكام في الترجمة فإنها تبغي الوضوح لدى القارئ المعاصر. ربما تقع ترجمة Arberry للقرآن ضمن هذا الاتجاه. يوضح Arberry في مقدمته كتابه The Koran Interrupted الصادر العام 1955 عن دار Macmillan Publishing Company مقاربته في (ترجمة) القرآن. ينبه العلامة المترجم في مقدمة كتابه إلى القوة البلاغية والإيقاعية الأخاذة للكتاب المنير، ومدى المعضلات الحقيقة التي تواجه المترجم الحاذق عند التصدي لقضية الترجمة :

بإيجاز، فإن بلاغة وإيقاع لغة القرآن العربية لَهي متميزة جداً وقوية جداً، بل ومتعالية الانفعال، بحيث تظل إيما ترجمة مهما ارتبطت بطبيعة الأمور تظل نسخة بائسة لذلك الألق المتوهج للأصل. وليس هناك من مثل حقيقي كمثل (ان المترجم خائن). ان القصد من وراء تقديمي لهذه الترجمة الجديدة لكتاب كانت قد تمت (ترجمته) مرات عديدة هو ان ليس هناك من نقل سابق له جدة المحاولة، مهما اعتورها من نقص، في ان تحاكي تلك الأنماط البلاغية والإيقاعية والتي هي مجد وجلال القرآن،إني بهذا لأطأ أرضاً جديدة."(21)

يؤكد Arberry وبوضوح تام من أن لغة الكتاب المنير بكل مستوياتها الصوتية والدلالية (المجازية البلاغية) والنحوية والسياقية هي مجد القرآن وجلاله. بهذه الأسلوبية كان الكتاب المنير يتحدى بلاغات العرب، على الرغم من أن الأسلوب مثل إبهام اليد، فلا يحلُّ اسلوبٌ بديلاً عن الآخر. ربما الأساليب تختلف في الاختيارات اللسانية ليس إلا. فالقصيدة التي يكتبها (نزار قباني) لا يمكن لشاعر مثل (محمود درويش) كتابتها والعكس يبدو صحيحاً.

لقد واجهArberry ذات المعضلة التي كان قد واجهها المترجمون السابقون ألا وهي التسلسل التاريخي لنزول السور في القرآن " فالسور التي تم جمعها في سفر بعد وفاة محمد لم تكن مرتبة بأيما نظام تاريخي، حقا ان معظم السور التي

أُعيد ترتيبها في هذا السفر كانت قد نزلت على صدر النبي في السنوات الأخيرة من دعوته. (22)

ولذا، فإن المهمة التي أضطلع بها المترجم : " أنني أحاول في هذه التأويل ان أبيّن ما يعرفه مسلمو كل العصور عن كتابهم المقدس.(23) ولكن كيف تعامل Arberry مع القوى البلاغية والإيقاعية في القرآن؟ يرى المترجم " ان الآيات التي تتوزع كل سورة منفردة عادة، وليس دائماً، ما تمثل وحدات إيقاعية، تنتهي وترتبط بعضها البعض بكلمة مقفاة. لقد غامر القليل ممن لهم روح جريء ان يقدموا بمناسبة أو غير مناسبة هذه السمة بتقفية ترجماتهم، لكنما النتائج المتوخاة لم تكن ذات تأثير يُذكر. من جانبي فإنني فضلت ان ابين تلك الوقفات والوحدات المستمرة بأن أختم كل تعاقب من الإيقاعات المناسبة ببيت أشد قصراً. ان وظيفة القافية في القرآن تخالف تماماً عن وظيفة القافية في الشعر، ولذلك فهي تتطلب تناولاً مختلفاً في الترجمة. تلكم هي طريقتي في تأويل الفقرات التشريعية والجدلية والسردية." (24) بهذه المقاربة الجديدة يمكن للقارئ ان يدرك الفروقات بين (تأويل) Arberry للقرآن و(الترجمات) السابقة التي تمركزت حول البنية النحوية – الدلالية دون الصوتية.

وأذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقيا. فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سويا. قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا. قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيا.

And mention in the Book Mary′
when she withdrew from her people
،to an eastern place
;and she took a veil apart from them
then We sent unto her Our Spirit
that presented himself to her
.A man without fault
She said، " I take refuge in
!the All-merciful from thee
" . . . If thou fearest God
He said، " I am but a messenger
come from thy Lord، to give thee
(a boy most pure."(25

يتضح لنا جلياً ان مقاربة Arberry تأخذ بنظر الاعتبار الأسس الجمالية للخطاب القرآني وفي مقدمتها الشكل الصوتي الذي حاول صاحب التأويل تخليقه وبدرجة عالية من الجودة مسنداً في ذلك إلى الإطار النظري الذي طرحته المقدمة في تناول المد الإيقاعي للخطاب. فالمستشرق قد قضى أوقاتاً في ليالي شهر(رمضان) وهو يصغي إلى ذلك الشيخ ذي اللحية البيضاء الذي يرتل الكتاب ترتيلاً في (مصر) لينجز ذلك (التأويل) الباهر الذي يقترب من ضفاف الأصل إيقاعاً وبلاغةً دون الوقوع في فخ النقل الألي الشكلي للعلامات. وبذا تحقق لدينا نص جديد يرتبط جنينياً بالخطاب الأصل. عند هذه النقطة تلتقي فلسفة الترجمة بفلسفة الجمال.

فالجمالية إنما هي محاكاة المستويات الشكلية الجمالية القارة في الخطاب الأصل للخطاب المستهدف من حيث الاقتراب وليس التطابق التام. أن تترجم خطاباً جمالياً يعني أن تخلق خطاباً جديداً. فالخطاب المترجم صناعة نفسه. يتناول Arberry بالتحليل البنية الدلالية للكتاب المنير والتوزيع الدلالي للسور. ففي القرآن، كما هو معروف، 114 سورة ذات أطوال مختلفة. والسور التي جُمعت بعد وفاة النبي العربي لم تُنظم على وفق نسق تاريخي. ولكن ما يؤكده المستشرق هو محاولته الجادة في إظهار السورة على أنها وحدة فنية تحتوي أجزاؤها الغرائبية غالباً على نمط نثر ومثير للإعجاب. فلسفة الترجمة لدى Arberry تأخذ بالمنهج التوافقي eclectic حيثما أختلف الشراح والمفسرون في فهم أو إدراك مفردة أو عبارة من عبارات القرآن. بهذه المقاربة ترتبط، ولنستعر مفردات (جومسكي) في اللسانيات التوليدية، البنية السطحية الصوتية بالبنية العميقة حيث يرتبط النحو بالمعنى. هذه اللسانيات الوصفية من شأنها أن تقدِّم بنية موضوعية لفعل الترجمة. مضافاً إلى ذلك، تلك الدراية التامة بالنزعة الشعرية لدى العرب وهم يحترفون قرض الشعر بوصفه فناً زمنياً صوتياً يمتد بامتداد البيداء اللامتناهية. وعلى الرغم من ذلك المسعى الجاد، فإن Arberry يعترف علانية أن ما قام به حيال الكتاب المنير هو (التأويل) و ليس (الترجمة) – The Koran I terrupted (القرآن مؤولاً). ويقول: "إنني مذعن لتلك العلاقة الوثيقة بالنظرة المسلمة الراشدة، والتي يمثلها (Pickthall)، من أن القرآن لا يمكن ترجمته. ونحن لا نغفل البعد الثقافي في فعل الترجمة. فاللغات بنات الثقافات،والثقافات إنما هن منظومات للعقائد والسلوكيات وطرائق التفكير التي تتغاير من أرومة بشرية إلى أخرى.

إن من مزايا (تأويل) Arberry أنه لم يتناول تأويل الكتاب المنير بتعبئة عدوانية مسبقة كما لدى Ross أو لدى Rodwell إلى حد ما، فهو يبرهن، على الضد من النظرة المتحاملة، من أن الثيمة المقدسة لمولد السيد المسيح إنما هي ثيمة إيقاعية التشكيل سواء كان ذلك في الكورال المسيحي القروسطي أو في ترتيل الشيخ ذي اللحية البيضاء للقرآن في ليالي رمضان.

وذاك يؤكد المصدر الإلهي الواحد للأديان التوحيدية الكبرى. إن الترجمة الجادة للكتب المقدسة وإدراك معاني النحو فيها وأنماطها الإيقاعية البلاغية بل وأرومتها الثقافية – الاجتماعية، بل وإدراك الحساسية الشعرية للعرب، من شأنه أن يفتح الأفق أمام إعادة تقويم الأمم للكتب المقدسة في الثقافات واللغات المتباعدة وإنتاج ثقافة المحبة بدلاً من ثقافة البغضاء والكراهية للآخر.

بهذه الرؤية الثاقبة تطرح ترجمة المستشرق الإنكليزي خواصها الجمالية والإنسانية. ينبغي العلم أن الجدران العازلة قد هُدت بين الفلسفة واللسانيات أو فلسفة الجمال وعلم اللغة في بدايات القرن العشرين. لقد أدخلت فلسفة Croce(كروتشه) الجمالية اللسانيات مدخل الإستطيقا. ففي كتابه (الإستطيقا بوصفها علماً للتعبير واللسانيات

يُعَرف الفيلسوف الإيطالي (الأستطيقا) بوصفها لسانيات عامة تُعنى بالدرجة الأساس بالوسائل التعبيرية حيث اللغة تشكل إنموذجا لكافة أشكال المنظومات الرمزية الإنسانية، وهي منظومات سيميائية بامتياز.

أما (حلقة براغ اللسانية) وعرابها (موكاروفسكي)، فإنها تضع القيمة الجمالية للخطاب في أعلى سلم القيم المتصاعدة، فلا بنية جمالية خارج حد الفن. و(الجمالية)،هنا، تعني الخرق القصدي لمعايير وسنن اللغة المتداولة فإذا كان الفن يمارس تأثيره على المتلقي بفعل عوامل جمالية نابعة من الفن نفسه، فإن ترجمة Arberry بوصفها فناً يقوم على إدراك العوامل الجمالية للخطاب القرآني تمارس مثل ذلك التأثير.

إن كلاً من الترجمة والتأويل أمران يتطلبان عشق الكلمات ومعرفة تعالقاتها بل إدراك روح المحبة لثقافة الآخر. فالترجمة – باقتصاد – جدل الثقافات في سياق من التكالم الحي عبر ممر اللسان.

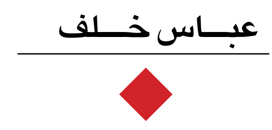
الإحالات العربية والأجنبية

قرآن كريم
(1) ينظر: Arberry, A.J. (1955) The Koran Interpreted. London: George Allen & Unwin Ltdp P.9
(2) المصدر السابق : 7
(3) المصدر السابق.
(4) المصدر السابق: 8
(5) المصدر السابق: 10
(6) المصدر السابق: 27
(7) المصدر السابق: 17-18
(8) المصدر السابق: 10
(9) المصدر السابق.ص 10-11
(10) المصدر السابق: 11
(11) المصدر السابق.
(12) المصدر السابق.
(13) المصدر السابق: 14
(14) المصدر السابق.
(15) المصدر السابق: 15
(16) المصدر السابق.
(17) المصدر السابق: 1716
(18) المصدر السابق: 17
(19) المصدر السابق: 20
(20) ينظر: Pickthal, Mohammad Marmaduke (1953) The Meaning of the Glorious Koran London: George Allen and Unwin Ltd. P. 223.
(21) ينظر: Arberry, A.J. (1955) The Koran Interpreted. London: George Allen & Unwin Ltd, pp. 24-5.
(22) المصدر السابق.
(23) المصدر السابق.
(24) المصدر السابق.
(25) المصدر السابق: 26-27.

السيرة النظرية ..

احتمال المعنى والتقاء الممكن في «السرد والكتاب»

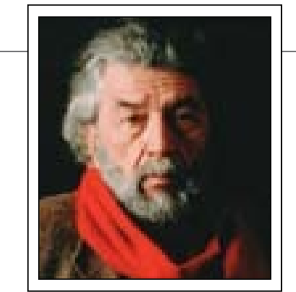
عباس خلف



1

تأتي أهمية كتاب محمد خضير (السرد والكتاب) الصادر عن مجلة دبي الثقافية / 2010 لسببين اعتقدهما يضفران بعقل الناقد وعقل المنتج، الناقد الذي يحق له أن يكشف طبيعة الظواهر وتباين آلياتها، والعقل المنتج الذي له القدرة على الاستدراج إلى المناطق التي تلهمنا التصور، وفي كلتا الحالتين وأنت تراقب مشغل محمد خضير عليك أن ترافقه بعين الملاح الذي لا يكتفي بنظرية الملاحة، لأن الفضاء يتسع لاحتمالات غير محسوبة وأحيانا غير مضمونة، ربما تشعر بالاطمئنان لأنك مع المهارة الملفتة وجها لوجه، بحيث لا تفرق من حيث الألفة، أنك تقرأ فقط بل تصغي إلى الكائن المنقّب وهو يسحبك إلى عوالمه المتعددة والمتنوعة في الكتابة/ القراءة، فلسفته في وضع المقالة. أو لماذا نكتب؟ وكيف نرى الأساليب الروائية؟ وما معنى التأليف؟ و ما الأشكال التي يمكن صناعتها في السرد؟ وما أهمية التذوق: شعور غامر أم إحساس مسبق؟ وما

المازني



الان روب غرييه

نوع التأثير والتأثر الذي يمكن أن يحدث أو يرشح من الوثيقة التاريخية في جغرافية النص؟ وهل هذا سر وجودها عالميا؟ وإن كان النص مشبعا بالنبوءة والحجب هل بإمكان الرؤية أن تهتك تلك المناطق وتلتقط أنفاس الحقيقة؟ وهل الرواية بمكوناتها الحديثة تستطيع أن ترسل إشارات أقوى من الأجناس الأدبية الأخرى التي قيل عنها إن كل مدخراتها المتنوعة – أقصد – وسيلة التعبير التي انتهجتها الفنون مثل السينما المسرح التشكيل ومهما تعددت كالشعر والقصة والرواية كأدوات توصيل بقيت تبحث عن طرق جديدة، أي أنها في حالة مخاض أو إنها مثل المجرة التي تسبح في فضاء سديم.

ماذا تعني مقولته بأنه كاتب غير مصنف، على الرغم من أنه قارئ متمرس ومجهري لعناصر السرد؟ لقد شخص اندريه جيد في ارتكابه الخطيئة عندما فتح كتبه على نزاعات شخصية الأبيقورية وآلان روب غرييه وباولو كويلو(1)، وكان شاهدا على كتاب المستعمرات مثل كاتب ياسين والطاهر بن جلون وآسيا جبار، ثم كيف نظر إلى الرواية بأنها الميدان الوحيد لجمع المتناقضات من خلال عبارته – ثق بالرواية – وما الذي استفزه في مقولة بارت (أن ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف) عن البديل الذي اجترحه (مجهولية المؤلف) وقال عنه بأنه أكثر توفيقا في الاستعمال كمفهوم يضمن الاتصال والإرسال معا، وما الذي يدعوه إلى المحايثة والتقريب بين الأدب والعلم (التقنيات) هل هي برهانية أم موضوعية، كيف ينظر محمد خضير إلى طروحات فوكو ونيتشه ودريدا وكنديرا وكويلو وبورخس في بعدها التنظيري؟ وهل استطاعت أن تشكل حوارا أو جدلا مؤثرا في الذوات المنتجة، وهل المحاجة البرهانية – لغة المفاهيم – تستطيع أن تتعايش مع جوهر الأدب – لغة الاستعارة – كيف يفهم الصانع موجهات القراءة، وما يريد أن يميزه في هذه الأنوية وهل فعلا أن الرواية العربية مازالت هامشية، لأنها لم تكسر الحاجز النفسي الذي ولدته الرواية الغربية، في حين تجاوزته أمريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا؟ وأسئلة كثيرة يطرحها الكتاب نحاول أن نفهمها في سياق قراءة رسائله المقالية التي توزعت على قسمين هما – استعمالات السرد و استعمالات الكتاب – والتي قال عنهما: هذه المقالات لم تكتب لتكتفي بذاتها، وهي دعوة صريحة لزيارة مصنع الحكايات وسيرتها وتجاربها التي نفذت إليه من كل حدب وصوب.

(2) استعمالات السرد :

إن استعمالات السرد في مشغل محمد خضير لا ترتكز على وجه محدد وواقع مفهومي ثابت بل نراه يتحول ويتبدل باستمرار، تجربة قائمة على فهم المؤلف لإشكالات الواقع النصي وزمنه التاريخي





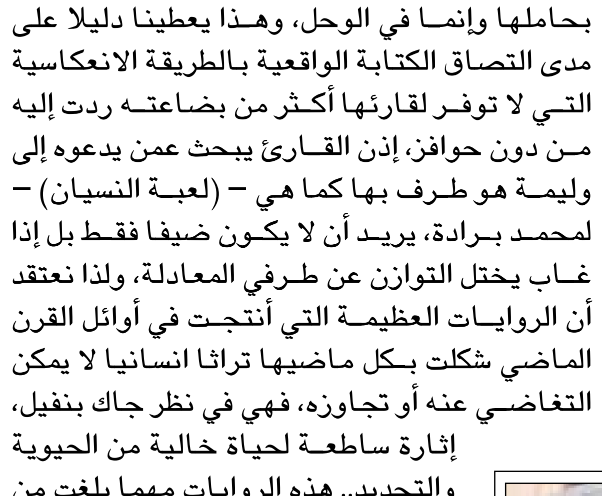
وهـذا مادعـاه إلى تشكيل أبعاد مجـاورة، محايثة مع مسـارات متعـددة الاتجـاه ومتنوعـة الأصـول والمنبع يستدعيها جميعـا كي يقيم حوارا معهـا.. لا من اجل أن يضـع تعريفـا أو مصطلحا في إطـار بنيـات ثقافيـة محـددة، وأن يفعـل ذلـك من وجهـة نظـر خالصة إلا انـه يـترك البـاب مفتوحـا لإجـراءات مرجعيـة معرفيـة تعتمد تفعيـل الساكن وإدامتـه، ومن ثم فسح المجـال لبلورة فكرة الرهـان المنضويـة تحـت زحمـة أسئلـة النصوص المرسلة مـن فضاءات متعـددة المصادر، تـاريخيـة، واقعية، تخيليـة، أسطوريـة، تجريبيـة، رمزيـة، تناصيـة، للتخاطب فيمـا بينها، وخلق منـاخ يكون فيه النص الغائب قيمة خطابيـة في حضوره مهما كان وضع هذا النص من النـاحية التـاريخية قريب أو بعيد، فهو بـالتـالي يصلح أن يكون إنموذجا مـن الرسائل ذات علامـات مختلفة تتميز بحكـم بنيـة تأسيسها التي تكـون داعمة للتبـادل ومظاهـر التعبـير في تحليل قيمهـا ومثلهـا.. قـادرة على فتح الأبواب والتساؤلات معـا علـى الكثـير مـن المنطلقـات الأسـاسيـة التي نحـاول أن نفهمهـا، وإن كـان أمر فهمهـا مستحيلا ولكن من أجل ان نتصورهـا أمرا مختلفـا، ولذا يسجل النقـد الأدبي ملاحظة خطيرة إزاء فشل التلقين، لأنـه لم يستقـر على شكل نهـائـي، ومن هنـا يبحث الكاتب بشـكل دائم ويحلل ذاته إزاء الواقـع المتـأزم والنـافـر، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر عليهـا.. إن الأدب كمـا هو معروف يحسب لهذه الحقيقة حسابها فالمواجهة تتطلب منطقا يخوض بـأكثر من منطقـة، القلـق، الهوية، الـذات، الغربـة، الإقصـاء، التهميش، ومن ثم التـاريخ، الاجتمـاع، السيـاسـة، الاقتصـاد كلهـا تسلسـل يتشـكل معرفيـا وروحيـا ولـذا قـالت نتـالي سـاروت، لقد اكتشفـت مع بروست والأنكلـو سكسونيـون، أن الحقيقـة كـالعـالم ليسـت ذات شـكل واحد، ولا تخضـع في كل مكان للقوانين نفسها، وهذا مـا يدفع بنـا للدوران في فلك البحث عن المدلولات الفـاعلـة أينما وجدت كي يتسنى لنـا نحن المتـأخريـن علـى الأقـل أن نعرف من نحـن / ولمن نكتب مـا دام مخزون الأقـوال وغـايـة الأفعال على غرار المجموعات الطلسميـة عند الصوفي الذي بقي في الـكل الثقـافي مقابل السر الموجـود في الحقيقة المطلقة الذي يركن في العلم البـاطني على حد تعبير مدني صـالح.

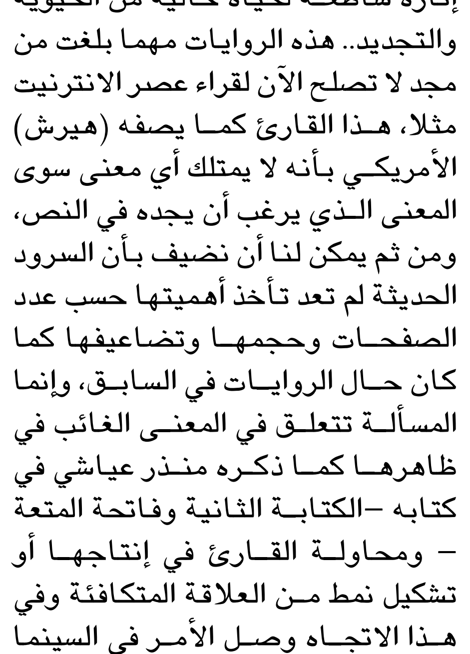
> وهل فعلا أن الرواية العربية مازالت هامشية، لأنها لم تكسر الحاجز النفسي الذي ولدته الرواية الغربية، في حين تجاوزته أمريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا؟

نـدرك أن في هذا التوصيف تضييقـا لمعنى التعبير عن الرؤيـا، ولكن البحـث في المنطلقـات الأسـاسية لـلأدب يحتم أو يجعـل من الفرضية أمـرا واقعا في التقصـي والربط والمقارنـة والكيفية من أجل توسيع النظرة وتعميق فكرتها المبنية على المعنى والدلالة.

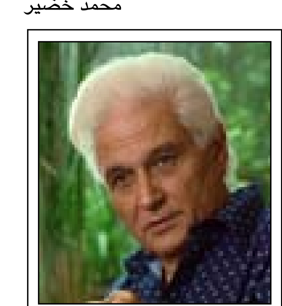
مثـلا لو أخذنـا نصوص التـاريخ كبديهية لوجدنـا أن عمليـة التـأليف، صنـاعة قـائمـة على ترتيب مختلف عن مـا تـورده النصوص المعـاصرة، كمـا في أسلوب المقـامـة والطرفة والنـوادر أو كتب التـاريـخ والنقد والرسـائـل بينمـا تلتقـي مـع امتـداد الأزمنـة نحو صيغـة المعنـى الدلالي، الـذي يرشدنـا إليـه التـأويل القرائي بعد أن يحفزنـا سؤال سـاذج نجده لائقـا (أين النص، ولمـاذا النص) كمـا صـاغه – ميكـال دوفران – حـول نصوص ذابت في عصور لاحقة.. ومن ثم تندفـع القراءة حـول المواضيـع المختلفـة لتجسيد الممكـن في فضـاء المعرفـة التي تتنـوع مفـاهيمهـا بـين القديم والجديـد وتستمر على هـذا المنوال نحو بنى وتسميـات ملازمة للنصوص إلى مـا لانهـايـة. إن مـا يهمنـا هو كيف يرى المنتج موقعه من خـارطة الإبداع والمعرفة وهـي معززة بـالأضداد الثـابت / المتغير، الفـاني / البـاقـي، المـاضـي / الحـاضـر، المنطق / الـلا منطـق، الحقيقـة / المتخيـل، ومـا هـي الاجتراحـات التي يمكـن التمثل بهـا لمقاربـة الـدوال علـى مستـوى تعميـق الرابـط والصلـة بـين الإفهـام والمفهوم (التـأثير والتـأثر) في عملية التبـادل؟.

إن المسلّـم بـه وكمـا هو معـروف ، تتعدد النصوص بتعدد المرجعيات التي انحـازت لهـا أو تـأثـرت بهـا، فإننـا تواقـون دائمـا كقـراء أن نفهـم لعبـة النصـ(2)، النص الواقعـي لا يعطينـا أكثر مـن تبادل واقع بواقع، صورة بصـورة، وقد أشـار ستندال وهـو من أعمدة الواقعية قبل لوكاش إلى أن الروائي كحامـل المـرآة إذا صـادفهـا الوحـل فليس العيب بحـاملهـا وإنمـا في الوحل، وهـذا يعطينا دليلا على مدى التصاق الكتـابة الواقعية بـالطريقة الانعكـاسية التـي لا توفـر لقارئهـا أكـثر من بضـاعتـه ردت إليه مـن دون حوافز، إذن القـارئ يبحث عمن يدعوه إلى وليمـة هو طـرف بهـا كمـا هي – (لعبـة النسيان) – لمحمـد بـرادة، يريـد أن لا يكـون ضيفـا فقـط بل إذا غـاب يختل التوازن عن طـرفي المعادلة، ولذا نعتقد أن الروايـات العظيمـة التي أنتجـت في أوائل القرن المـاضي شكلت بـكل مـاضيهـا تراثـا انسانيـا لا يمكن التغـاضـي عنه أو تجاوزه، فهـي في نظر جاك بنفيل، إثـارة ساطعـة لحياة خـالية من الحيوية والتـجديد.. هذه الروايات مهمـا بلغت من مجد لا تصلح الآن لقراء عصر الانترنيت مثلا، هـذا القـارئ كمـا يصفـه (هيرش) الأمريكـي بـأنه لا يمتلك أي معنى سوى المعنى الـذي يرغب أن يجده في النص، ومن ثم يمكن لنـا أن نضيف بـأن السرود الحديثة لم تعد تـأخذ أهميتهـا حسب عدد الصفحـات وحجمهـا وتضـاعيفهـا كمـا كان حـال الروايـات في السـابـق، وإنمـا المسـألـة تتعلـق في المعنـى الغـائب في ظاهرهـا كمـا ذكـره منـذر عيـاشي في كتـابه –الكتـابـة الثـانية وفاتحة المتعة – ومحـاولـة القـارئ في إنتـاجهـا أو تشكيل نمط مـن العلاقة المتكـافئة وفي هـذا الاتجـاه وصـل الأمـر في السينمـا

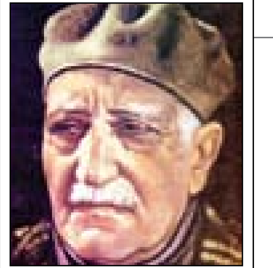


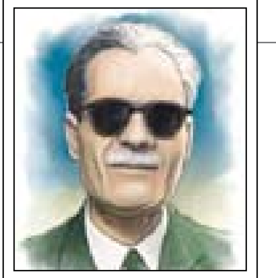


محمد خضير



دريدا


عباس العقاد


طه حسين

الجديدة، إذ أن المنتجين لها يبحثون عن الفكرة فقط، وما جاء على لسان أحد روادها آلان روب غرييه في كتاب – الجن والمتاهة – لشاكر نوري، يؤكد ذلك، "حينما أكتب إلى السينما لا يمكن أن أحوله على الورق لأنه غير مخصص للقراء بل للمشاهدين .." ومن هذا المنطلق الذي تعددت فيه الأجناس الأدبية أغراضها وأهدافها نوه تودروف، إلى أن الأدب نظام ولكنها معرفة القارئ بنظام النص وهو ما يؤكده الجرجاني في تقسيم المعنى إلى تخيلي وعقلي والجاحظ بتعريفه – البيان والتبين – إلى أن الترابط بين – سامع، قائل – هو اللفظ القليل الدال على المعنى الكثير ويشترط ابو هلال العسكري حول النظم الجيد الذي يقاس باللفظ في بناء متعدد العناصر هو الكلام، وحازم القرطاجني يعتبر المعنى وجودا ذهنيا ويحدده استنادا إلى مثلثه المعروف بالقوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة. وهنا نستطيع أن نقول أن الواقع ميدان التجربة الإنسانية ، والفن عموما يعيد ترتيب هذه التجربة التي انتبه إليها محمد خضير وكما وردت في تساؤلنا السابق، من أنه دمج واقع القراء بواقع التجربة وشكل بينهما ما يمكن أن يوصف برؤيا التراسل أو التخاطب وإن حدد لها عنوانا هنا أو هناك إلا إن الكل يتضافر لبلوغ غاية – خبرة الكتابة، والصناعة من التجربة – لينتج لنا في دليلها / العنوان ما يشبه التقريب والتجاور.

توزعت استعمالات السرد ما بين الإشارات والاستعارات والأسرار وأهمية إيصال المعنى المجازي لا الحرفي، مشفوعة بمبررات اقتباسه عن الرسام غويا مثل «أي شيء لا يستطيع الخياط أن يفعله أو عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش» ص44 مرورا بكتاب الأسود لأورهان باموك واستخدامه للعبة الحروف خلال بحث الشاعر غالب عن زوجته رؤيا وكيف عليه أن يفك أسرار الخارطة ومن ثم ينقلنا إلى حكاية رمزية من التراث العربي – الطبل والثعلب – بعد ذلك يقف حول ما أراده المعري ودانتي وملتون من اختلاق صور مماثلة للفردوس ولكنهم عجزوا عن الاقتراب من الرؤيا المثالية، ولذا ابتكروا أنظمة في العلاقات الرمزية الدينية المجاورة، وفي القصة تحدث عن اللغة والفكرة والزمن والحكاية والتوليف والربط (المونتاج) ثم يعرج حول تعيين اللحظة القصصية فيقول «حركة الأبعاد من موقع ثابت لتبدو هذه اللحظة مناسبة أكثر من فكرة الجريان أو الارتداد أو الدوران في المبنى التقليدي، حيث يتمدد بمقتضى التمثيل المتزامن للمراجع التي دخلت في بنائها» ص36 أما روايته – كراسة كانون – يصف حقيقتها بأنها مجموعة حكايات فرعية ... وعن مقولته ثق بالرواية، يعد أن التجربة الروائية تنفر من البحوث النظرية. «إن أفضل الروائيين أولئك الذين يفكرون وهم يتقدمون مع شخصياتهم يسردون الخيالات كأنها حقائق والحقائق كأنها خيالات وبذا يصبح

المبدأ ثق بالرواية ولا تثق بالنظرية» ص38 ثم يؤكد بأن (كراسة كانون) خرجت من هذا المبدأ، إذ كان السرد والتعليق عليه أن يسيران جنبا إلى جنب بين الوقائع والتدليل عليها، وفي اليوميات يخبرنا عن دفتره الخاص بكتابة (رؤيا خريف) الذي يعود لعام 1985، إن فيه فوضى الأحلام وعشرات الأفكار وغزارة التحضير والتدبير.. «تبدو لي مفكرات الماضي أشبه بأنصاب خرسانية تركتها القصص وراءها في معرض الذاكرة المغلق» ص91 وفي (مشغل الخيال) يقول «عمل يقوم على التقاط أصوات شاردة من حافات الجمجمة وبهذه الأصوات تجلت الجمجمة لي برزخا، غابة، كهفا بحريا.. صورة مرآتي وحقيقة شهودي وشبح حلمي وشاخص وجودي» ص66... أما في موضوع التناص يؤكد بأنه مفهوم لا تطويري ولم ينشأ من بنية قديمة حتى ينمو في بنية جديدة. «لا أحب أن تأخذ مفهوم التناص من كتاب – المقابسات – لأبي حيان التوحيدي لأنه غير مجدي للوصول إلى الحقيقة» ص80 ولذا يفضل الانتقال من المفهوم الشائع عن التداخل النصي إلى مفهوم التأثير المرجعي حسب ما اصطلح عليه.

ثم ورد في استعمال السرد الكثير من الإشارات والاستعارات لبعض الكتاب

> إن مبعث النصوص لا يقوم إلا على المعنى الباطن وحضوره لا يعني استيعابه، هذا واقع، فهو مسودة النص التي تبحث دائما عن مرفئ آمن يسكن مبتغاها ويهدأ من روعها.

ورواياتهم مضيفا ومعلقا ومطابقا عليها استحقاق التجربة(3)، مما يفسح المجال أمام القارئ أن ينتقل في سياحة ذهنية، معرفية، تأويلية، تراثية، فكرية، صوفية، صحيح ان أغلب المقالات قد نشرت قبل أن تحتوي في كتاب حيث يحوز الكتاب على الأهمية كنوع وهدف وغاية غير المقال الذي ارتحلت عنه، هنا تكمن الحقيقة المنهجية(4) في ترتيب المواضيع وتصنيفها وعنونتها التي بإمكانها التأثير والتحكم في توجيه الذائقة وخضير بخبرته يعرف متى وكيف يدعو أصحاب الشأن على وجه الخصوص إلى سماع حكايته من داخل الورشة أو مشغله السري/ الخاص. في هذه الورشة يمكن أن تتكرر الأشياء وتعاد وكأن بقاءها من عدمه لا تلقى فيه ضرر ولا نفع، ولكن مع ذلك نسعى كقراء على أن لا تتجاوزنا عبارة كل شيء مكتوب في روح العالم وتستغفلنا كي تستبيح مما يتوجب علينا البحث عنه، لأن مدارات النصوص كما يصفها محمد خضير عبارة عن فخاخ لا أحد يستطيع أن يزعم إنه نجا منها.

ولذا باعتقادي المتواضع استطيع أن أقول، إن القسم الأول في هذا الكتاب (السرد والكتاب) الذي اهتم بفكرتين أساسيتين هما الفكرة النظرية والفكرة السردية التي نوه عنهما في المقدمة، قد تمثلت مقولاته المرجعية

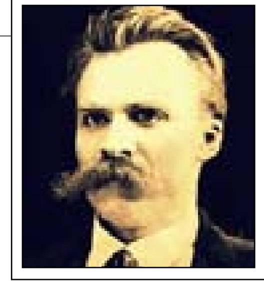
السردية في السيميائيات والبنيويات في تحليل السياقات القصصية والروائية(5) انطلاقا من مبدأ محاكاة وأثر الواقع غير المرئي لتكون اسقاطا ومطابقة وانعكاسا ومن دون أن تشكل أو تزاحم رؤيته رؤى غيره من الكتاب، فكانت المواضيع تنأى بنفسها عن الذاتية ولا تقلدها كما عرفناها في كتب السيرة(6) أو إسقاطات الذات على النص الروائي كما هو حاصل في اغلب الروايات ومنها على سبيل المثال (الخبز الحافي) لمحمد شكري و (دفنا الماضي) لعبدالكريم غلاب و(أولاد حارتنا) و(الشحاذ) لنجيب محفوظ و(المرأة والوردة) لمحمد زفزاف و(الطيبون) لمبارك ربيع و(لعبة النسيان) لمحمد برادة ولا تنتمي لكتب السيرة مثل (هواجس كتابية) لحنا مينا أو (وجع الكتابة) لمهدي عيسى الصقر و(ذكريات الأدب) لسهيل إدريس و(خارج المكان) لأدوارد سعيد أو للسيرة المؤسسة كما تأتي في وصف الريادة، مثل (الأيام) لطه حسين و (أنا) لعباس محمود العقاد و (قصة حياة) لإبراهيم المازني بينما في هذا الحقل من الكتاب/ استعمالات السرد، يعتمد على حيثيات المشغل من أسلوب، خصائص، مؤثرات، مصادر،(7) بحيث تكمن أهمية الكل في تغليب الفرع الناتج عنها / الومضة على المتن، وبذا نحصل على نوع يتجاهل السيرة الذاتية ولا يفتتها، ويقترب من السيرة النظرية التي تخوض في الأفكار والفلسفة والمعرفة ولا تنتمي إلى خصائصها التنظيرية، بل أن الاستعمالات المختلفة للسرد هي التي تورث الخصائص للمتلقي ليحدد نوع وجهة الاشتغال.

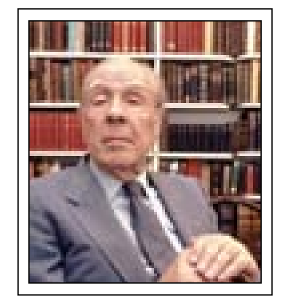
(3) استعمالات الكتاب :

لا تستبعد حقيقة كتابنا عن الذائقة في مقاييس المقارنة بين – استعمالات السرد واستعمالات الكتّاب – سوى كون المشتغلين / المقطع الثاني " استعمالات الكتّاب" شاهدا حيا على عذابات ومكابدات المؤلفين وشقائهم، لا أحد يشاركهم ما يتكرر لهم تحت وطأة الإحساس الذي يتحملونه بمفردهم، إنه نزوع خفي، وهم يصارعون بوصلة الملاحة من أجل الرحلة التي لا يعلمون إلى أين تقودهم... وإلى أين تنتهي ؟ فالمؤجلات مظلة تسبقها أمنيات محفوفة بمحاذير المفاجأة غير المتوقعة.. من يراهن على أن يكون حامل الكتاب بدل أن يكون مؤلفه، فالشاهد الذي اعترته لذة الكتابة قال «اني وقعت في شراك هذه الغريزة.. لم أصح من حلمي السعيد حتى اليوم» ص103 ما يتركه الحلم عند الغنوصي أو الصوفي، وحتى العرفاني(8)، توحد الذات في تجليات معرفية تبحث في اليقين عن الشك وفي الشك عن اليقين، وكل منهما لا تخفت عنده حالة التجلي، طاقة لها القدرة على النزوح الدائم وبذلك قد تغيب اللانهائية ويحل مكانها الترجيح والتأويل والمفاضلة كما يقول الجابري، ولكي يبقى الحلم يمارس حضور الغياب، ولذا يعتقده أودونيس نمطا من التعبير المستخدم في خطاب التخيل تكون فيه الرؤيا المقاربة أو المرافقة للحلم في صناعة ضرب من الصور (الأيقونات) ولذا كانت اللذة نابعة من هذا الشعور الذي يمدنا بما نحتاج الية كما لو انه عاكس للأفكار.(9)

النص الواقعي لا يعطينا أكثر من تبادل واقع بواقع، صورة بصورة، وقد أشار ستندال وهو من أعمدة الواقعية قبل لوكاش إلى أن الروائي كحامل المرآة إذا صادفها الوحل فليس العيب بحاملها وإنما في الوحل.

وبعودة إلى لذة المخطوطة يقول خضير «أن لذة المخطوطة لذة موقعية لا يشترك القارئ مع المؤلف في اعتصارها مادامت تحدث في مشغل المؤلف الانفرادي» ص109 وهذه حقيقة، ذكرها كولن ولسن في كتابه – فن الرواية – يؤكد أن المخطوطة وهي في الذهن مخاض، لا أستطيع أن أجد له تفسيرا محددا ولا أتمكن من علاجه إلا بعد أن تنصرف عني إلى الورق، أو تذهب نحو الهيولي، وأسعد ما في الحالتين لو إنها اختارت الورق، وهذا ما يفسر أن وطأة التحضير والتهيؤ ومحاولة ضبط اللحظة، قلق وإرهاص وتذبذب لا ينتهي أو يتوقف عند ما يكون الذهن حاملا للتصورات فقط بل يتعدى ذلك


نيتشه


بورخس

إلى الوضع الآخر في الشطب أو المحو الذي لا تستكين في مرحلته أي مسودة، وهو البحث عن شيء مفقود/ مجهول الإقامة/ مجهول الهوية/ مجهول الصورة/ مجهول التحديد في بنية الصراع/ يتماهى بين الأشياء/ يظهر ويختفي/ مراوغ في ملامحه، وقبل هذا وذاك يقول بيكاسو، كل الأشياء تهتف، الصدق والعمق يحركان الموهبة نحو تقشير تلك الكثافة غير المرئية الكامنة بين السطور.

وهو ما يعكس حكم (لاتوز) في فلسفة التاو، اصنع للغرفة جدرانا وبابا ونوافذ، ولكن اعلم أن الفراغ هو الذي يصلح للسكن، يعبر هذا التصور أو يفسر الإشارة الملغزة حول ما يمكن أن نعده مفهوما أوليا باللذة الغائبة، أي الدوران في فلك الدلالات من أجل تقليص المسافة وفي الوقت ذاته لا تكتمل الصورة أو يصعب الإمساك بها، ما زال نزيف الرؤى يلاحق الأشباح المعتصمين حول مائدة المسودة. ولربط الموضوع بحكاية كوديا الأكدي لا نحتاج إلى أكثر من فهم المعادلة بشكل موضوعي كما هو الحال في حجم وشكل التمثال/ المدونة تحفر على الظهر، بينما وجه كوديا في الأمام.. هل يعني انك لا يمكن أن ترى حقيقة كوديا إلا بحقيقة الوجه الآخر. ولابد أن تكون محفورة، مثل شاهدة، لا ينبغي لها أن تختفي أو تنفصل صلتها أو تنعزل أو تتوارى من دون اتصالها الظاهري، فوجودها روح إذن، محدثة، تمس الوجدان وتستند



عليه ومن هذا المنطلق نعتقد أن جيلوجيا المعرفة البارتية شكلت أطر مفهومها/ الحفريات/ مهدا لقراءة الإشكاليات المشرقية من غنوصية وفارسية وهرمسية وغيرها. إن مبعث النصوص لا يقوم إلا على المعنى الباطن وحضوره لا يعني استيعابه، هذا واقع، فهو مسودة النص التي تبحث دائما عن مرفئ آمن يسكن مبتغاها ويهدأ من روعها، قبل الرحيل إلى حامل الكتاب كما يصفه محمد خضير.

(4) الناسخ :

يجمعنا بكتاب بيديا ومن قبله وبعده وثائق ومخطوطات محجورة – كليلة ودمنه– في حكاياته المؤلسنة وجدت بهذا الشكل تحاشيا ظلم – دبشليم – ولكن مع ذلك دفع حياته ثمن لاشتغال المفهوم، أن الظاهر والباطن نقيضان متلازمان مثل بقية الأضداد التي تحسسنا دائما بوجودها المتماهي في دواخلنا، وإن كشفت أهمية ما تحتويه المخطوطة، لم يبق ثمة غموض أو لبس إزاء تحريك المفهوم، لأن اشتغاله/ لدى حراس النوايا/ قائم مذ قيام فجر السلالات الكتابية على هذا المعنى، ولذا الناسخ الناشر يتحمل وزر هذا المفهوم، وبهذا الشعور يخبرنا الصانع في – تتمة الغابة – «وبين هؤلاء وأولئك يعيش مؤلفون وناسخون يعملون بخزين مرجعي من عصر زاهر قديم ما زال ضوع رموزه المعتقة يوجه حواسهم وآلياتهم المقنعة بالحديد والصخر والتراب» ص118. لم يختف عمل الناسخ عن رؤية (الكتاب والسرد) ذلك المجهول في عالم التدوين والحفر حتى وصوله عصر الليزر وحروف الطباعة اليكترونية ليضحى أمثولة في تحمل مشاق غيره.

الخلاصة :

تحاول الورقة التأكيد على نقطتين أساسيتين في هذا الكتاب (السرد والكتاب):
الأولى / إن هذا الكتاب له مشتركات أدبية وإبداعية مع بقية كتبه السابقة، إذ لم يتدخل في النص إلا بحدود الرؤيا المتاحة، وكذلك نجد المقالات، عبارة عن رؤى متحركة تمتد في جسد متون الكتاب، والمؤلف قد يكون مثلنا يتحمل ما تفعله الكلمات أو ما توفره من احتمالات في عملية تواطؤ لإنتاج المعنى، أي تتجسد الذائقة القرائية في تكوين أفكارها من دون تدخل أو تأثير

> السيرة ، ترجمة للواقع بكل أصنافه وأشكاله، وإذا ما أريد الكتابة عن هذا النوع من الأجناس الأدبية فانه لابد أن يخضع لمؤثرات ذاتية أنويه لا تجرأ على التنكر لها كمهيمنات أو تجاوزها والاكتفاء بالتلميح لقدراته.



خارجي عليها وبهذا الشكل تنمو الموازنة ما بين القارئ من جهة والمؤلف من جهة أخرى.
الثانية / السيرة ، كما هو معروف ترجمة للواقع بكل أصنافه وأشكاله، وإذا ما أريد الكتابة عن هذا النوع من الأجناس الأدبية فانه لابد أن يخضع لمؤثرات ذاتية أنويه لا تجرأ على التنكر لها كمهيمنات أو تجاوزها والاكتفاء بالتلميح لقدراتها، بينما الحقيقة، وإن كان هذا الكتاب قد راهن على زئبقية التجنيس إلا إن تجربة المؤلف كانت حاضرة بفعلها القرائي المتنوع القائمة على ردود فعل الهوامش المرسلة عن تلك القراءات، وإذا ما حاول ملامسة الذات، فأنها ومضة عابرة، مثل ما يقول، أنا كاتب غير مصنف أو إن كراسة كانون تنتمي بصعوبة لجنس الرواية، أو إني لم أكتب سوى رواية واحدة، وغيرها من هذه العبارات السريعة التي تتجنب الإسراف ولا تتدخل فيه..

هوامش :

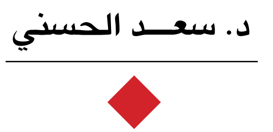
×الكتاب والسرد: محمد خضير منشورات مجلة دبي الثقافية 2010 م
(1) خضير الذي تأمل السرد والتاريخ، علي حاكم صالح، موقع الكتروني، قراءاتي، الخميس 2011/3/25م
(2) فن الرواية : ترجمة محمد درويش/ دار المأمون 1986م
(3) كولن ولسن: رولان بارت: الأدب والحقيقة ترجمة عبدالجليل الأزدي/ مراكش 1992 م
(4) دعبدالحميد نوسي:التحليل السيميائي للخطاب السردي، الجزائر 2003م
(5) سعيد بنكراد: تحليل سردي لرواية حنا مينا، بحث منشور على موقع الكلمة، العدد33 الكترونية.
(6) ا د. جميل حمداوي : لشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث / مجلة الرواية الكترونية



مظفر النواب

الشعرية بين مطرقة الفصحى وسندان العامي

د. سعـــد الحسني



مظفر النواب.. فنان؟ اكثر! / شاعر؟ اكثر! / انسان؟ اكثر! / ثائر؟ اكثر! / مناضل، مضطهد، بوهيمي، معارض ..؟ / اكثر! / هو كل هذه الاشياء في رجل ...

غريب كيف يستطيع انسان ان يختزل وزرجرح اكبر منه...هذا الجرح، عفوا هذا الرجل، اسمه مظفر النواب.

سوف لن اتحدث عن النواب سيرة او شعرا او اي شيء اخر، لكن سأبدأ مقالي بعبارة استوقفتني وردت في مقال جميل في (موقع الحوار المتمدن) بقلم الناقد وديع العبيدي حين قال ان النواب هو من "مواليد نخبة من المؤسسين والرواد في ثقافة العراق المعاصرة ممن شكلوا ويشكلون المشهد الثقافي والفكري حتى اليوم". ولكن احدا لا يألوا جهدا حين يقول ان الساحة الثقافية، اليسارية بشكل خاص، كانت تعج بالشعراء العراقيين غير ان احدا منهم لم يصل الى الذائقة اليومية للناس البسطاء الذين هم مقياسنا الامثل لنجاح او فشل الشاعر، اي شاعر، كما وصل اليها النواب شعرا وهواجسا ونضالا وقهرا والما.

سأركز هنا على لغة النواب التي اقضت مضجعه ومضجع السلطة الحاكمة في آن واحد، حتى اني حين اقرأ له مقطعا شعريا ينتابني الشعور بالخوف والمطاردة، ويحمّلني ثقلا اضافيا بان قضية النواب وهمّه كان اللغة التي هي بمثابة صليب يريد ان يفصله حسب مقاساته لم تكن مألوفة بين ابناء جيله من الذين خيّمت عليهم اجنحة وقوافي العملاق "محمد مهدي الجواهري" المتشددة، والقوالب الشعرية للمحزون المحاصر بالأنين بدر شاكر السياب. فالنواب كان يبحث عن لغة ثانية يستطيع ان يتحدث من خلالها الى الناس وعن الناس. فبينما كان نزار قباني – كما اشار احد النقاد –، يلجأ الى جعل اللغة هاجسا ويعاملها كجسد امرأة يغرم به احيانا ويضجر منه في اخرى، ويداعبه احيانا ويركن اليه في اخرى. كان هم النواب – وهمومه كثيرة – هو لغة يفصّلها بحجم القضية التي لبسها رداءً من الاشواك يوجعه لأنه يحمل فيه هم الوطن.

في ثلاثينات القرن الماضي، برزت على الساحة موجة كانت تتنامى باتجاه الانفتاح والعصرنة مما جعل التبادل التجاري الذي كان من نتائجه ايضا، التبادل الثقافي المباشر او غير المباشر يدخل حيّز التنفيذ كما اشار الناقد "وديع العبيدي" في معرض بحثه العميق. ولعل الانفتاح كان باتجاهين: الاول باتجاه الشرق نحو ايران والهند والذي امتاز باليسارية، والثاني باتجاه غرب العراق والذي امتاز بالتيار العروبي والقومي : فالنواب اذن كان مصلوباً بين هذين الاتجاهين اللذين كانا



يتجاذبان منه الهوى والروح.

والمتتبع للغة النواب بشكل عام يلحظ انه كان يتأرجح باتقان ما بين العامية والفصحى وكلاهما صعب المراس، خصوصا حين يؤول الامر الى ترجمة نصوصه الى الانكليزية مثلا، كما فعل مؤخرا الاستاذ الدكتور هيثم الزبيدي من كلية الآداب في مسعاه من خلال الاتحاد العام للأدباء والكتاب في محاولة للتعريف بالأدب " النوّابي" الذي نأمل ان يؤدي الى ادراج اسمه من ضمن قائمة المرشحين لنيل جائزة نوبل.

ان اكبر تحد يواجهه الباحث او المترجم، هو الصور المتداخلة والمعقدة بالنسبة الى لغة تقع ضمن اطار السهل الممتنع، تلك اللغة التي ولدت من رحم معاناة النواب. وقد عزا احد النقاد ذلك العمق والتعقيد

والسلاسة في آن واحد، الى ان النواب "قد ولد شاعرا بمعنى انه ولد ليكون شاعرا" حيث كان الشعر قدره وفنه واسطورته الحياتية. لذا فان الناقد يرى لو ان النواب ما كان شاعرا لما صلح ان يكون اي شيء اخر، ولعل هذا يفسّر سبب عدم استمراره في وظيفة محددة بعد تخرجه من كلية الآداب وتعيينه مفتشا فنيا بوزارة التربية ببغداد. فالشعر عند النواب هو قضية وطن.

لقد فرضت حالة الشعر هذه على النواب ان يجترح لغة تليق بحجم همومه التي تناوبت في ضغطها عليه من فترة ما قبل الستينات الى يومنا الحالي.،

ففي بواكير حياته آثر النواب ان يلقي بثقله على كاهل اللغة العامية وخصوصا الجنوبية ليؤطر فيها مرحلة حياته الثقافية وقضاياه الاجتماعية حيث كان محاصرا في بيئته العراقية بين جدرانها الآيلة للسقوط اثر الضغوط السياسية عليه حين وجد في التزامه السياسي بين صفوف الحزب الشيوعي العراقي العريق متنفسا له ليعلن عن رفضه للعفن والفساد الذي كان ينخر مجتمعه. فجاءت معظم الصور الشعرية مفعمة بالغموض لان الكلمة التي هي تجسيد للنواب بشحمه ولحمه تخشى من مسؤول الأمن الذي كان ديدنه في ذلك الحين مطاردة الشيوعيين باعتبارهم قوة كانت تسبب القلق للنظام الحاكم في حينها . والشعر في تلك الفترة المتشنجة الموبوءة بالملاحقة والموت كان سلاحا يشبه "الكلاشينكوف" تخشاه السلطة.. سلطة بكامل عديدها وعدتها كانت تخشى من قصيدة يلقيها النواب في غفلة من أعينها فتصبح كالنار في الهشيم.

ولان الشيوعية في وقتها كانت طريدة السلطة، فأنها تركت بصماتها على الجدران الطينية لبيوت الريف، ووضعت قطع قماش حمراء بللها الدم حول اعناق النخيل. لذا اصبح الجدار مطاردا والنخيل مطاردا والنواب مطاردا. واصبحت الحركة الشيوعية التي انتمى اليها النواب في بواكير حياته، موجودة سرّا في فكر اناس مثل النواب يحملون صليب الوطن فوق اكتافهم، حتى ان احد الشعراء اشار ببلاغة عفوية في خطاب واع او غير مدرك لهذه القسوة من مصادرة الحريات مخاطبا حبيبته بقوله : "خدودج شيوعيات وعيوني أمن" ليعبّر عن ملاحقته لتلك الحبيبة.

اشار الناقد باسم عبود الياسري الى ان القصيدة النوابية الشعبية، اصبحت "تحمل نسقاً درامياً لم يكن مألوفاً، واضاف اليها دلالات جديدة على عمارتها الجديدة فكانت طافحة بغنائيتها الحادة في اسلوب ملحمي بذل الشاعر جهده للارتقاء بها لتصبح قصيدة جديدة ومختلفة عما سبقها، لقد فجرت قصائد مظفر النواب زخماً شعرياً غير معهود فكانت قصائده تهز الوجدان

> غريب كيف يستطيع انسان ان يختزل وزر جرح اكبر منه...هذا الجرح، عفوا هذا الرجل، اسمه مظفر النواب.

العراقي". فلا عجب ان ينحني شاعر كبير مثل سعدي يوسف ليقول "بكل تاريخي الشعري انحني امام الريل وحمد"

يا ريل طلعو دغش والعشك جذابي
دك بيه طول العمر ما يطفه عطابي
وموالف وي الدرب وترابك ترابي
هودر هواهم ولك حدر الكصايب كطه.

ان فترة الستينيات لدى النواب، اتسمت باللهجة العامية الجنوبية رغم انه لم يعش في الاهوار مخيرا لفترة طويلة، بل اختفى كي يبتعد عن مرمى السلطة التي لاحقته بسبب مشاكسة قصائده التي تحول بعضها الى اغانٍ ممنوعة يرددها الناس في المقاهي والحانات والصرائف والازقة. الا ان ما ميز لهجة النواب في تلك الفترة التي استعار فيها من اللهجة هو تطويع المفردة العامية وجعلها مستساغة.، وهذا النحت اللغوي واعادة تشكيل المفردة العامية لم يأت في الواقع من عبث او عدم بل من فكر وفلسفة وتأمّل ومعاناة، هي اكسير تجَربة النواب الشعرية وتميز شخصيته ذات الظلال الودية حيث تكمن خواصه النفسية واستغراقه الذاتي مع نفسه اكثر من صخب الحياة الاجتماعية واستهلاكها اليومي الرتيب. لذلك كانت العوامل "الزمكانية" هي الاطر التي عمل على ضوئها النواب ليؤسس منصة لغوية ارتكز ويرتكز عليها العشرات من الشعراء الذين جاؤوا من بعده.

وديع العبيدي

حسين سرمك

وفي هذه الفترة ايضا كما في غيرها، اعتمد النواب على القاء قصائده بنفسه معتمدا على التأثير الشفاهي على جمهوره. واتسم القاء الشعر لديه بعفوية فطرية ودرامية كانت في بعض الاحيان تلغي الحدود الوجدانية بين الشاعر وجمهوره.. وكان يميل في اغلب الاحيان الى الانشاد والانين في محاولة لإضفاء جرس الصوت الى الصورة الشعرية المكثفة.

ان لمظفر صوت "التينور" الذي يحرث بوجع بالغ في مخيلة المستمع فيجعله يطير معه في فضاء عذابات الصورة. ولعل مقدار الالم الذي يضمه النواب بين اضلعه جاء من حقيقة واقعة هي انه لا يستطيع ان يفصل ما بين حياته الخاصة بكل تعقيداتها وتجربته السياسية الصعبة من ناحية، وبين نتاجه الشعري من ناحية اخرى. كل ذلك تم تشكيله في لغة مرنة يرددها الفلاح والعامل والمثقف حتى وان كانت بالفصحى. كلماته كانت مثله تبحث عن وطن :

ياوطني...وكأنك في غربة / وكأنك تبحث في قلبي عن وطن انت / ليأويك / نحن الاثنان بلا وطن.... يا وطني.

في الواقع ان النواب كان من اوائل من نقل نمط القصيدة الحديثة الى مستوى اخر غير "الابوذية" او البستة او الموال. وحيث ان هذه الاشكال كانت سائدة منذ قرون، الا انه خلق من خلال ذائقته



الشعرية وعبقريته الفنية ايقاعا متنوعا للقصيدة الشعبية الجديدة التي امتازت بموسيقاها المتباينة الايقاع:

روحي لا تكلها شبيج
وانت الماي مكطوعه مثل
خيط السمج روحي
حلاوة ليل محروكه حرك روحي
وعتبها هواي مايخلص عتب روحي
ولا مريت ولا نشديت ولا حنيت!!!
كالولي عليك هواي
ياثلج اللي ما وجيت
عودان العمر كلهن كضن وياك
يا في النبع واطعم عطش صبير ولا فركاك
تعال بحلم/ احسبها الك جيه واكولن جيت
ودخولي السنه من الكاك يا ثلج اللي ما وجيت .

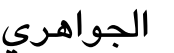
هذه اللغة المليئة بالايقاعات والاوزان المختلفة، اكتسبت غنائية مختلفة عما كان سائدا، الامر الذي جعل تحويل هذه اللغة الى لغة غنائية امر صعب يحتاج الى مؤلف موسيقي ضليع، يختار لها مقاطع لحنية متنوعة ومقامات متنوعة واوكتافات (Octaves) متباينة. لا غرو من القول اذن، ان النواب ما كان ابن ريف يوما، لكن لغته الستينية كانت ريفية بحتة.. النواب على العكس من ذلك، كان حضريا ابن مدينة وموظفا له ايقاع روتيني مع الحياة الوظيفية، ما جعله في تماس مع المفردة اليومية الحضرية بصورة اكثر تكرارا من المفردة اليومية الريفية. لكن ما هو السر الذي جعل المفردة الريفية في قصائده في فترة الستينات تطغى حتى على مفردة الفصحى التي اختارها بديلا حين تحول الى المستوى القومي من حياته النضالية ومعارضته لرموز الفساد في كل جسد العالم العربي ؟

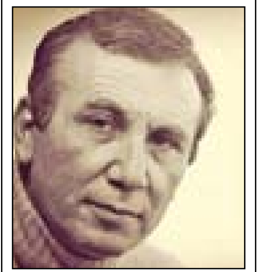
لابد من القول ان تلك المفردة التي تبناها ايام نضاله السري المصيري، بُعيد انتمائه للحزب الشيوعي العراقي، كانت مفردة عميقة وصعبة الفهم على السلطة الامنية الحضرية في بغداد. ولحين ان يكون هناك متسع من الوقت كي تفهم السلطة الامنية المعنى، يتسنى للشاعر الهرب من الساحة العلنية نحو قطار الارتحال من صوب الكرخ الى صوب الرصافة، ومن الرصافة الى الاهوار ومنها الى المجهول. فيسكن في كوخ ليس له اسم وغير مسجل في سجلات الحكومة، ويجلس مع اشخاص كانت بغداد بالنسبة لهم مثل مكة المليئة بالأضواء والبعيدة كبعد الشمس عن جيب زحل. يأكل من خبز الشعير الذي يتلقفه من تنور الهور الطيب، وينام

المتتبع للغة النواب بشكل عام يلحظ انه كان يتأرجح باتقان ما بين العامية والفصحى وكلاهما صعب المراس، خصوصا حين يؤول الامر الى ترجمة نصوصه الى الانكليزية

الدراسات

الجواهري





نزار قباني

على حصير الارض مطمئنا بانه حين يصحو لن يفتح عينه على رجل الامن. وفي هذا الاطار وضمن هذه البيئة التي اختارها منفى مؤقتا له، يتعلم النواب وبسرعة خارقة المفردة الجنوبية.، لذا بقيت القصيدة النوابية تجتر صوت الفلاح الذي عاش معه النواب. ولأجل ان تواكب القصيدة قضية النضال فقد كتبت بلغة الفلاح وليس بلغة الحضري او النواب ابن المدينة :

صويحب من يموت...منجله يداعي

لقد تبنت هذه اللغة المليئة بالمفردات الجنوبية، النظرة الطبقية او كما يقول الناقد وديع العبيدي انها تبنت "الفكر الطبقي وما ينظر اليه من عنف (متأصل ذي اصول بدوية) يتم تطويعه هنا في باب الصراع الطبقي بين الفلاح والفئة المستغلة لقريته وانسانيته". والنواب بهذا النهج استطاع ان يثوّر القضية الفلاحية ويجعل من (صاحب) بطلا ذا ملامح يسارية لما يحمله من ثقافة امتزجت فيها الفطرية بالايديولوجية. وظهر (صويحب) ثائرا ساخطا يتكلم بلغة الثوار والبسطاء في ان واحد :

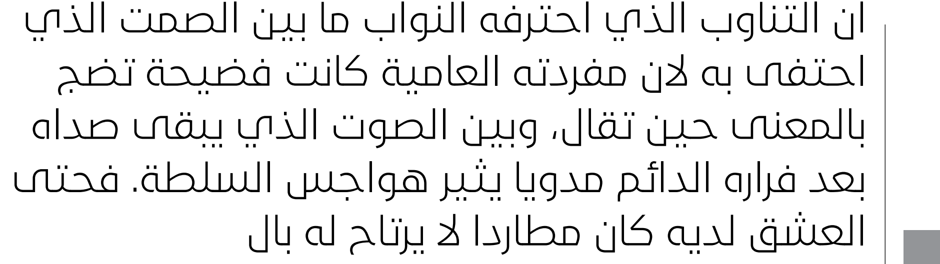
الكاع ضيجة من عكبكم
ما تسع حجّام
تنام العين، جي تعبانة مني
ومن نفسها ..تنام
ولك ردّوا...

حنيني إيكعد الميت
وحشتي اتطلع بليل الشته
شمس الربيع
أيام.....

يقينا ان هذه اللغة لم تكن لغة طبقية بقدر ما كانت لغة اختفى وراءها النواب ليحاكي بها خزين الالم والمطاردة . وهذه اللغة الرهيفة كانت تقع على اذن الجنوبي المقهور وقعا موسيقيا فتضيف بعدا اخر الى موروثه الشعبي. فلغة النواب لم تقدم بديلا عن لغة الهور بل قدمت مفردة اخرى ازالت عنها غبار الاستخدام والوحشية وجعلتها مستساغة في شوارع المدينة ايضا:

يابو محابس شذر
يلشاد خزامات
يا ريل بالله بغنج
من تجزي بأم شامات
ولا تمشي مشية هجر
كلبي بعد ما مات
وهودر هواهم ولك
حدر السنابل كطه

ان التناوب الذي احترفه النواب ما بين الصمت الذي احتفى به لان مفردته العامية كانت فضيحة تضج بالمعنى حين تقال، وبين الصوت الذي يبقى


ان التناوب الذي احترفه النواب ما بين الصمت الذي احتفى به لان مفردته العامية كانت فضيحة تضج بالمعنى حين تقال، وبين الصوت الذي يبقى صداه بعد فراره الدائم مدويا يثير هواجس السلطة. فحتى العشق لديه كان مطاردا لا يرتاح له بال

صداه بعد فراره الدائم مدويا يثير هواجس السلطة. فحتى العشق لديه كان مطاردا لا يرتاح له بال الا حين "سمعنه دك اكهوة وشمينا ريحة هيل". في الشعر عموما، وخصوصا الشعر الانكليزي، هناك علاقة عضوية ما بين الكيان الكوني الكبير (Macrocosm) والكيان الفردي الصغير (M – crocosm) ورغم اني لا اعرف مدى اطلاع النواب على الصور الشعرية المتداولة للشعر الانكليزي كما فعل السياب قبله مثلا، باعتباره خريج قسم اللغة الانكليزية وعلى علم ودراية به وترجم منه الى العربية، الا اني اجد ان هذه الاصرة كانت موجودة لدى النواب بحيث لم يستطع الفصل ما بين نفسه وبين بيئته التي يعيش فيها. ولأجل ان يرسم هذه الصورة بشكل دقيق استطاع من خلال لغته ان يعمد الى تفكيك الصور الشعرية (poetic d – construction) ويرميها على نسيج اللوحة، عندئذ يكون بإمكان القارئ ان يلتقط الصورة الشاملة الكلية او يلتقط جزءا منها لتمثل كلية الصورة. وما كان لدى النواب امكانية القيام بذلك لولا لغته الشعرية التي تجاوزت حدود المحال من حيث السلاسة والسهولة والعمق واللباقة ودهشة المواجهة (immediacy):

ياريل طلعو دغش
والعشك جذابي
دك بيه كل العمر
ما يطفه عطابي
نتوالف وي الدرب
وترابك ترابي
وهودر هواكم ولك
حدر السنابل كطه
انه ارد الوك لحمد
ما لوك انه لغيره
يجفللني برد الصبح
وتلجلج الليرة
يا ريل باول زغرنه
لعبنه طفيرة
وهودر هواهم ولك
حدر السنابل كطه.

وفي هذا الاطار التجزئي المحكم نجد ان الرابط لمجمل هذه الصور الشعرية المتناثرة التي تشكل

الصورة الفنية او اللوحة الشعرية الكاملة هي الكوبليه (Couplet) الذي لا يمل من تكراره "وهودر هواهم ولك..... حدر السنابل كطه" باعتبار ان ذلك من شأنه ان يعمل عمل الرابط الموضوعي (Objective correlative) لجعل القصيدة ذات اطار موحد. وبناء على ذلك، فأن النظر الى قصيدة النواب في تلك الفترة يجعل القارئ ينزاح نحو رؤية بانورامية امتازت بها قصيدته. وهناك مسألة اخرى اشار اليها الناقد وديع العبيدي وهي مسألة التدوير في بنية القصيدة النوابية، حيث يقول في مقالته المعمقة بان "هذا البناء الدائري المتكور في صورة البانوراما يرتبط فنيا بنظام الابوذية من الشعر الشعبي العراقي الذي يبدأ بالمفتاح (الدخلة) وينتهي بالقفل ويستمر في الدوران حيث تتعدد المفاتيح (الدخلات) لكنها تنتهي بنفس القفلة وفي الغالب تلتزم بوحدة الموضوع. "هذه هي القصيدة النوابية التي راحت تشكل بنية قائمة بذاتها اختلفت عما سبقها نظرا لجرأة المفردة المشاكسة التي خاطبت وجدان الانسان البسيط، وهو هدف الشاعر الذي يبدو يائسا في بعض حالاته من الحال السياسي الذي آل اليه البلد"، لهذا لجأ الشاعر الى "الماضوية" او (Flashback) كي يعبّر عن سخطه الصامت على الوضع السياسي الذي ساد في تلك الفترة العنيفة :

ماله احد شغل بيا
جرص عطلة
حيل ادك نوبات وحدي
ابجي وحدي...احجي وحدي
آخذ المدرسة عرض بطول وحدي
اطفه وحدي بلايه احد واشتعل
جرص مني وبيه وحدي اشتغل
كلت اكضي الظلن امن ايامي اتفرج
أمن الشباج عالدنيا وهله
ولن بالشبيبيج الكبالي اتلجلج
كامه من بلور
شكلتني من عيوني شكل
غمضيت أبربع جفني
وبثلث ترباع شفت الدنيه مزروعة كفر
مشمش حلو..ورمان
وفر بيّه الخصر فرة حجل
صحت سبحانك شكلك ؟

هكذا سخّر النواب قصائد تلك الفترة لتصوير معاناة الطبقة العاملة والفلاحية، التي تنوع جرحها من ظلم الاقطاع الى جور السلطة الى الحظ العاثر والتخلف الذي كان يصوغ الحياة اليومية سواء في الريف او المدينة. ويبدو انه في مجمل صياغاته اللغوية كان يطور نمطا جديدا من القصيدة الشعبية لم يكن مألوفا لأنه اضاف الى هذه القصيدة التي كانت محدودة التداول من فكره السياسي وانفتاحه وثقافته الواسعة نتيجة انتمائه السياسي فجعلها واسعة التداول سعة الوطن. فالقصيدة لم تعد مجرد ايقاعات متكررة ومواضيع أكل الدهر عليها وشرب، بل هي انزياحات متجددة كما يرد في الادبيات الاجنبية كـ "نبيذ معتق في قنان جديدة". فلا عجب



ان يقوم مظفر النواب بلملمة نفسه ومعها لملمة قصيدته ليعلن ولادة نمط جديد من الفكر والتحدي في شعر يطلقه على السجّان والحاكم والاقطاعي و"السركال" ورجل الامن والظالم بشكل عام :

وانته نازع نفسك أمن ازمان
وتلملم سكتك
جيت للدنيه نزل...ومسافر الله وياك

في المرحلة التالية، اي فترة ما بعد الستينيات والسبعينيات حينما اختار النواب منفاه بعيدا عن العراق واستقر في دمشق، استدرك في كتاباته ليرى ان الظلم والجور يمتدان في شريان الجسد العربي ويقطعانه اربا. فالحاكم الظالم موجود من نجد الى يمن ومن الشام لبغدان، مرة يرتدي العمامة، ومرة يرتدي العقال ومرة يرتدي السدارة، ومرة حاسر الراس، لكن العقلية النتنة هي ذاتها. وببساطة، يمكن القول ان النواب في هذه الفترة تحول تدريجيا من هموم (الريل وحمد) و (عشك الكاع) الى هموم اكبر حجما، هي الهموم القومية التي تخص العالم العربي. فبينما تحددت معالجاته في قصائده المبكرة بملامح الشخصية العراقية وهي حسب ما اورده د. حسين سرمك حسن في مقاله الموسوم "البطل الشعبي في شعر مظفر النواب" المنشور في موقع (ادب وفن) بان النواب " لم يغازل بشعره احدا غير الانسان العراقي"، وهي مرحلة ارّخت ما يسمى بـ "البطولة الشعبية". لكن، والكلام لايزال للدكتور حسين سرمك، من "المثير وربما المستغرب هو توقف مظفر النواب عن كتابة الشعر باللغة العامية العراقية بعد مغادرته العراق هربا من بطش السلطة البعثية في نهاية الستينيات الماضية. فلا نكاد نعثر له الا نادرا على قصائد جديدة بالعامية العراقية، كما لو انه اكتشف عالما جديدا لا يتفاعل مع العامية ما دفعه الى ان يكرس كل طاقته الابداعية للشعر باللغة الفصحى."

ان خيار الفصحى ليس خيارا سهلا حين كانت الساحة العربية تضج بأسماء عملاقة مثل نزار قباني وادونيس وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وغيرهم. لكن ما ميز هذه الفترة من شعر الفصحى لدى النواب هو انه استطاع ان يثوّر اللغة ويحولها الى سلاح فعال ضد السلطة، اية سلطة حاكمة في اي بلد عربي. فيقول احد النقاد ان مظفر النواب كان بعيدا كل البعد "عن الفهم المسطح للثقافة التراثية لأنه من اكبر المحرضين على غربلة اللغة الشعرية وتنقيتها من الشوائب والحشو وجعلها اقرب الى الجماهير عبر مدها بالسهولة غير المبتذلة في اللفظ والمعنى لتتلقاها شريحة اكبر من المتلقين ولكي لا تكون قصيدة نخبوية للآحاد. ونعتقد ان النواب كان واعيا لما يصنعه ومدركا لمدى التأثير السلبي او الايجابي الذي تتركه في النص والمتلقي. لقد كان يرصع فسيفساء نصوصه بين الفينة والفينة بفصوص لغوية نادرة او غير شائعة نظرا لان النص لديه هو بحق فسيفساء زخرفية من العلامات المتناغمة في النظام اللغوي الابداعي."

ورغم ان لغته الفصحى لم تشبه لغته العامية من حيث مقدار الاغتراب الذي تحملته الا ان النواب في



الدراسات

تأثيره بالفصحى قد ايقظ الذاكرة العربية وصنع لنفسه حضورا مميزا بعيد اطمئنانه بان السلطة التعسفية لم تعد تلاحقه لأنه بعيد عن متناول يدها القاسية. لكن الفصحى لديه لم تكن لغة "متعالية على اسلافها ولا منقطعة عنها قطيعة معرفية". انها لغة متطورة تعي الماضي بكل تفاصيله، لكنها تبنت الحاضر بكل معاناته. لقد تبنت لغته الفصحى وجع الشارع العربي ونبضه فلا غرو اذن من القول ان التبرير حاضر جراء ميل النواب الى استخدام مفردات "بذيئة" احيانا في قصائده الفصحى، علها تليق بعذاب الناس البسطاء الذين افترشوا الارض والتحفوا السماء. فهو يقول في معرض دفاعه عن ذلك :"لا يعقل ان الجأ الى معجمية الاخلاق وانا اعيش سم المواخير حتى التخمة....قبيح بي وانا اعيش هذا الذل العربي الحاكم الا ترقى مفرداتي الى هذا الدرك اللغوي وخيانة لجوئي للصمت في وجه العهر والقمع رغم ان العثة في بلد العسكر تفقس بين الانسان وثوب النوم وزوجته تقرر صنف المولود".

ومن يصف اخلاقيات لغة النواب بانها جريئة لابد وان يرى بان الواقع العربي متدن ايضا حد الوجع، فنحن اليوم نستجدي اخلاقا فقدناها فلا "ثوارنا ثاروا ولا شعراؤنا شعروا" واصبح الشعر كالطرق

> المفردة التي تبناها النواب ايام نضاله السري المصيري، بُعيد انتمائه للحزب الشيوعي العراقي، كانت مفردة عميقة وصعبة الفهم على السلطة الامنية الحضرية في بغداد.

على النحاس فبينما نحن لا نزال منذ المغفور له سيبويه نناقش بعضنا بعضا عن المصروف والممنوع من الصرف نرى ونسمع كل يوم ان "جيش الغاصب المحتل ممنوع من الصرف" كما يقول نزار قباني. فهل استطاع النواب ان يكتب عن العهر المؤسساتي بلغة عاهرة ؟ بهذا التصور الحاذق، املى النواب على نفسه بان تكون لغته الفصحى قالبا يصب فيه قيء حزنه وغضبه وتحديه ونفيه، فاللغة بالنسبة له وعاء غرفة المريض التي "تحمل كل امراض المرحلة العربية وكل زخمها وكل ما فيها من جبذ ونبذ، اقدام وتساقط".:

في القلعة بئر موحشة كقبور ركبن على بعض
اخر قبر يفضي الى سجن
السجن به قفص تلتف عليه اغاريد ميتة
ويضم بقية عصفور مات قبيل ثلاث قرون تلكم روحي في هذه المرحلة من حياته،

اي بعد الستينيات والسبعينيات، لجأ النواب الى دمج معاناته الشخصية بإحكام بالغ بمعاناة بلده العربي.، فالابوذية القديمة تحولت الى نشيد او نشيج وطني يردده على نايه المثقوب ويردد صداه



كل الجياع العرب والفقراء العرب، ويتجلّى ايمانه في احداث ثورة لهؤلاء تعطيهم دورا قياديا كيما يستطيعوا ان يغيّروا واقع الحال. يقول احد النقاد ان النواب هو شاعر عراقي شريد "بالغ الحضور على سطح الواقع العربي الراهن في مواجهة انظمة الحكم العربية الممعنة في بذاءتها...انه شاهد يثير المشاهدين في قاعة المحاكمة حد التصفيق" :

ايها الناس
هذي سفينة حزني
وقد غرق النصف منها قتالا
ربما غرقت عائمة
وشرابي البهي شموخي
لا اخاف، وكيف يخاف الجسور بطلقته
طلقة كاتمة
قدمي في الحكومات
في البدء ...والنصف .... والخاتمة.

ورغم ان النواب نذر شعره في هذه المرحلة الى القضية العربية، واستفاد من حرية التعبير التي كانت تعيش بها مدينة مثل بيروت، لينقل كلماته دون مكياج، قبيحة، بذيئة، كما هي الى جماهير الثائرين على السلطة العربية، فها هو يخاطب الحكام العرب :

لست خجولا حين اصارحكم بحقيقتكم
ان حضيرة خنزير اطهر من اطهركم

إلاّ انه لم ينس همه العراقي والواقع الذي عاشه وتركه دون حل، لان حكام العراق جزء لا يتجزأ من الحكام العرب، في دينهم، في اخلاقهم، في عقيدتهم، في حبهم للنساء والمال، في جهلهم، حتى في سحنة وجوههم. فبين الفينة والاخرى يهيج به الحنين الى الوطن الذي صادف انه لا يستطيع ان يشم هواه:

تعلل.. فالهوى علل
وصادف انه ثمل
يرب العشق فينا في المهود وتبدأ الرسل
عراقي هواي وميزة فينا الهوى خبل
وامي ارضعتني...فرات حليبها
ان الصلاة على تراب لا يوجد ليس تكتمل

ففي تلك المرحلة العصيبة من حياته، اتسم شعر النواب بالغضب والحساسية المفرطة بعد ان تعالت واشتدت الخطوب على ابناء جلدته من العرب وبالأخص حين تمحور الامر الى القضية الفلسطينية
:

القدس عروس عروبتكم
فلماذا ادخلتم كل زناة الليل الى حجرتها
ووقفتم تسترقون السمع وراء الابواب
لصرخات بكارتها
وسحبتم خناجركم وتنافختم شرفا
فما اشرفكم
اولاد القحبة هل تسكت مغتصبة
لست خجولا حين اصارحكم بحقيقتكم
ان حضيرة خنزير اطهر من اطهركم

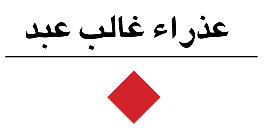
في هذه الفاصلة المهمة، تطور شعر النواب الفصيح فاصبح مدرسة اخرى جديدة تمتزج فيها قواعد العشق للوطن العراق بقواعد العشق للعالم العربي، لذا فقد لخص النواب هجومه على الحكام العرب قاطبة لانهم كما ذكرنا يتقاسمون نفس المواصفات: خسة ونذالة وتبعية وخيانة. وها هو يلغي عن هؤلاء الحكام صفة الانسان ليجعل الصورة معبرة بشكل اكثر تأثيرا، فيجعلهم مجرد حيوانات تجتمع في زريبة لتقرر ما يحدث، ولا ادعي في هذا الصدد انني اكشف سرا ان قلت انه ربما تأثر برواية (مزرعة الحيوانات) للكاتب الانكليزي جورج اورويل الذي صادف انه كان شيوعيا هو الاخر، ولا اعرف لماذا انساق بعفوية وراء هذه المقارنة :

قمم...قمم...قمم
معزى على غنم
جلالة الكبش
على سمو نعجة
على حمار في القدم
وتبدأ الجلسة
بلا ولن ولم
وتنتهي فدا خصاكم سيدي
والدفع كم
ويفسخ البغل على الحضور حافريه
لا ...نعم
وينزل المولود بنصف عورة ونصف فم
مبارك....مبارك
وبالرفاه والبنين
ابرقوا لهيئة الامم
اما قمم
كمب على كمب
ابا كمباتكم...على ابيكم جائفين
تغلق الانوف منكم الرمم
وعنزة مصابة برعشة
في وسط القاعة بالت نفسها
فاعجب الحضور
صفقوا وحلقوا بالت لهم ثانية واستعر الهتاف
كيف بالت هكذا وحدقوا وحللوا واجلوا
ومحصوا ..ومصمصوا
وشخت الذمم
وا هبلتكم امهاتكم
اهذا دم ام ليس دم ؟

فمن وجدان (صويحب) المفعم بالألم نتيجة ظلم الاقطاع حتى اخر نبض للنواب وهو يلهج بعذاباته التي اعتاد عليها، نجده ملتفا بعباءة اليأس من الحاكمين ويؤثر النوم في طرقات الحرية حيث لا يوقظه احد او يرعبه رجل امن او تقض مضجعه هزيمة قلب او وطن. يتهيأ النواب الى النوم على سرير الرحيل، لكنه نسي اسمه في سفر الرافدين للخالدين. يقينا هو لن يعود ليسترجعه لأنه قد حُفر في قلوب الفقراء وحملته الامهات تعويذة او "دللول" لينام الجوع في جوف اطفالها.... رجل رغم جراحه التي تنز دما صامتا، لا زال يطلق النار على الخونة والفاسدين ..

البلاغة العربية في ضوء النقد الثقافي

عذراء غالب عبد



تسعى هذه الدراسة إلى رصد حركة التجديد البلاغي في العالم العربي، لأن التجديد البلاغي له صلة وثيقة بالحداثة، فقد حاولنا تحديد مفاهيم الحداثة وملابساتها؛ إذ ليس من السهولة تحديد مفهوم واحد للحداثة، وبسبب الاختلاف الحاصل بين النقاد، فمنهم من يرى تجديد البلاغة بإحيائها وبعثها على صورتها القديمة، ومنهم من يرى تجديدها أنطلاقاً من الدراسات الغربية الحديثة، والبعض الآخر يرى تجديدها انطلاقاً من الدراسات القديمة التي يتمها إصحابها، لذا أهتم الدارسون في العصر الحديث والمعاصر بالتراث البلاغي، وأسهم ذلك في ظهور العديد من الدراسات والابحاث التي حاولَ أصحابها معاودة النظر في هذا التراث، واستنطاق الموروث البلاغي مرة أخرى، ومن جانب أخر، سنُحاول قراءة البلاغة العربية ومحور التقائها مع النقد الثقافي محاولين بذلك إضاءة اجزاء المنجز البلاغي العربي، وتصحيح الرؤية اجتهادا منا في بعض المواقع التي رأينا إجحاف الدارسين في احكامهم على مراحل

البلاغة المختلفة، وهذا ما سيدخلنا في خلاف مع دارسين آخرين سبقونا في البحث والتنقيب عن مفهوم البلاغة العربية من خلال إعادة إحياء مفهوم البلاغة القديمة، ودراستها في ضوء مظاهر التجديد من خلال تحطيم تحنيطها، فإن الحضور القوي للنقد الثقافي في العالم العربي ترك أثره، وهو يتعامل مع الخطابات المختلفة، خطابات لم يتصدَّ لها النقد الأدبي، كما تعامل مع النصوص التراثية بإعادة قراءتها. وهذا التزاحم بين النقد الأدبي بتاريخه الطويل، والنقد الثقافي بمرجعياته (الما بعد حداثية) شجعَ الاصطدام من جانب آخر، لذا نبين التقاء البلاغة العربية مع نشاط النقد الثقافي محاولين قدر الامكان ايضاح هذين المفهومين.

الكلمات المفاتيح:

أولاً:
الجهود النقدية لدى النقاد العرب
(حمادي صمود، محمد العمري، محمد عبد المطلب، امين الخولي).

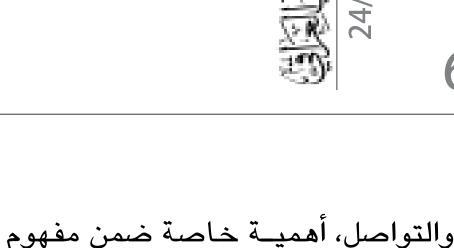
ثانياً:
البلاغة العربية من منظورعبدالله الغذامي.

إن هذه الجهود التي عمل اللغويون والبلاغيون الغربيون في الستينات من القرن العشرين على إعادة قراءتها وتفسيرها واستثمار بعديها التأثيري والتداولي وإعادة صياغتها في قالب جديد، يراعي التقدم الحاصل في جميع مجالات الحياة العلمية والتكنولوجية واللغوية والعلوم الانسانية والاجتماعية والثقافية واستفادوا استفادة عظيمة من علم اللغة الحديث ومن جهود ياكبسون اللسانية والشعرية ،. بل أكدت جماعة (mu) إن اللسانيات البنيوية هي التي اكتشفت البلاغة الجديدة وعلى رأسها ياكبسون الذي نبه إلى القيمة الاجرائية في البلاغة .

وينبغي علينا التعرف إلى ما وصلت إليه البلاغة الغربية الجديدة والاستفادة من التجربة الغربية في التجديد انطلاقاً من التراث والتعريف بطبيعتها واتجاهاتها وجهوُد اعلامها.

لذا علينا الاهتمام بتقديم قراءة جديدة لمفهوم البلاغة القديمة الذي جاء بعد العمل الذي قدّمه رولان بارت عام(1915–1980) في كتابه المعنون بـ(قراءة جديدة للبلاغة القديمة)، قال: إن البلاغة الغربية أصبحت "تكتسح الساحة بقوة أكبر مما كانت عليه في عصرها الذهبي إلى درجة صارت تبدو معها مثل (الموضة) أو تعبيراً عن الحداثة"، وهذا الفضل يعود إلى مجموعة من الباحثين امثال(فاليري في فرنسا، ريتشاردز و أوغدن في المانيا، وبعد ذلك توالت التآليف نتيجة التطور الذي عرفته بعض الفروع المعرفية المجاورة لحقل البلاغة مثل(اللسانيات، السيميائيات، التداوليات، الشعريات) .وقد ظهرت اسماء لامعة مثل (شايم بيرلمان، رولان بارت، جون كوهن، بول ريكور).

وبهذا أصبحت البلاغة عند الغرب امبراطورية العلوم منفتحة على مجموعة من المعارف الانسانية والتخصصات العلمية وأصبحت لنظرية الحجاج

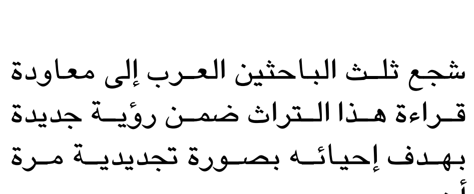
والتواصل، أهمية خاصة ضمن مفهوم البلاغة الجديدة.الجهود النقدية لدى النقاد العرب(حمادي صمود، محمد العمري، محمد عبد المطلب، امين الخولي).

إن هذا التطور قد اتاحَ للباحثين العرب وفتح المجال امامهم بإعادة إحياء مفهوم التراث البلاغي القديم وفق مقولات علم اللغة هادفين من وراء هذا التقديم الوصول إلى قراءة جديدة للبلاغة العربية القديمة ومن امثال النقاد العرب (حمادي صمود، محمد العمري، محمد عبد المطلب، امين الخولي)وهناك الكثيرمن كتب بهذا المجال إلا أننا، سنقتصر على هؤلاء الباحثين لعدم اتساع هذه الدراسة، فنحن نحاول قدر الامكان ايضاح رؤية مختلفة ومختصرة في هذا البحث.

– مشروع حمادي صمود: لعل من القراءات المهمة التي حاولت أن تستنطق النص البلاغي القديم هي محاولة (حمادي صمود) من خلال اطلاعنا على مشروعة النقدي في ما يسمى (مشروع قراءة) ، وهي عبارة عن اطروحة وصدرت ضمن منشورات الجامعة التونسية سنة (1981) بعنوان (التفكير البلاغي عند العرب) .

ونلاحظ من هذا المشروع يحاول إعادة كتابة تاريخ البلاغة الغربية التي انطلقت في الستينيات. لذا جاء هذا العمل بعد القصور الذي صاحب مشروع تلقي التراث البلاغي في العصر الحديث، وهذا ما


بول ريكور


شاييم بيرلمان

شجع ثلث الباحثين العرب إلى معاودة قراءة هذا التراث ضمن رؤية جديدة بهدف إحيائه بصورة تجديدية مرة أخرى .

وبهذا كان مشروع (صمود) في إعادة قراءة البلاغة على ضوء المكتسبات اللسانية الذي حرص في مباشرة " التراث من منطق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته واستجلاء ابعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها، ثم محاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها" .

حاول صمود أن يبحث عن تجليات المقولات اللسانية في الحدث(الجاحظي) الذي تكلم فيه عن انواع الدلالات، والعلامة اللغوية، ثنائية(المقام/الحال)، (اللغة/الكلام) وهي موضوعات سابقة قد اظهرتها اللسانيات في العصر الحديث اعتمادا على كتاب (دي سوسير) ولايسعنا في هذا المقام التكلم عن هذه الدلالات.

– مشروع محمد العمري: أبدع الناقد في تدوين نتاج علميّ ملحوظ في إطار تحديث الدرس البلاغي، وتقديم قراءات معاصرة لمنجزه انطلاقاً من الأصول، ووصولاً إلى الامتدادات مستفيداً من منهج (صمود) في مشروع قراءته، وهي من الدراسات الهامة، ومن محاولات محمد العمري كتابه الموسوم بـ" البلاغة العربية أصولها وامتداداتها" ولديه الكثير من المؤلفات في هذا المجال إلا أننا حاولنا الاختصار على هذا المنجز باعتباره أهم مشروع بلاغي وقف



الدراسات

العديد عليه وقد افادوا من منهجه واصوله والوقوف على أهم المرتكزات البلاغية.

حيث يقف عند أهم النقاط المراد ايضاحها وهي:

– بلاغة جديدة أم بلاغات نوعية؟ سؤال في جديد البلاغة.
– تاريخ البلاغة العربية ومساءلات الراهن للقديم.
– مقومات البلاغة العربية نشأة وتطورا وامتدادا .

من المهم إن نشير في بداية بحثنا إلى إن البلاغة الجديدة أو الدرس البلاغي الجديد، قد مر بمراحل منذ دخوله إلى البحوث العربية المهتمة بهذا الشأن، إذ نجد جماعة من النقاد المعاصرين وعلى رأسهم الناقد(عبد السلام المسدي) الذي اعتبر (الأسلوبية) ، وريثة شرعية للبلاغة التي قامت على اكتاف البلاغة وحلت محلها، وأصبحت مفاهيمها لا تصلح لمقاربة الخطابات بلهجة تجني على البلاغة أو تستحضر البلاغة الغربية وتقصي الجانب العربي مطلقا، إذا بينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الاسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها المباشرة ،معنى ذلك أن الاسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، واضح أن الاسلوبية بلاغة جديدة قامت محل البلاغة القديمة .

إن هذا المفهوم مجحف بحق البلاغة كما يعلق عليه (محمد العمري)، حيث يقول:" إن الاسلوبية حاولت تثبت كرسيها على الدكة التي كانت تستقر فيها البلاغة باطمئنان حتى اهتز من تحتها ومال على جانبه لانكسار إحدى قوائمه المتمثلة بالبعد التداولي" . وهذا يعني أن البعد التداولي حاضر وبقوة في البلاغة العربية.

سمة الدرس البلاغي تتجه نحو الذوقية والسمة المنهجية العلمية التي تبعد الذوق, وتنهي وجوده.

وهذا ما أراد أن يوضحه (العمري): إن الاسلوبية لا تصلح أن تكون (بلاغة جديدة)، وبعدها جاءت مرحلة كانت الدراسات العربية المعاصرة على اتصال بالتيار (التداولي)، ودخول مفهوم الحجاج والاقناع والخطاب التأثيري) وغيرها من المفاهيم التي ترتد إلى الحقل التداولي الغربي خاصة مع مدارس الحجاج يقف العمري على رأس الدارسين الذين استفادوا من كتاب " مصنف في الحجاج البلاغة الجديدة" إن هذه العبارة الاخيرة(البلاغة الجديدة) التي انتشرت حديثاً بين الدارسين الغربيين وقالوا إن نظرية الحجاج، هي بلاغة جديدة، وأيضا كما يقول: روبول" البلاغة الجديدة في العصر الحديث بلاغات، ولكن يمكن أن نعتبر البلاغة التي جاء بها (بيرلمان، تيتيكا) هي (البلاغة الجديدة) .

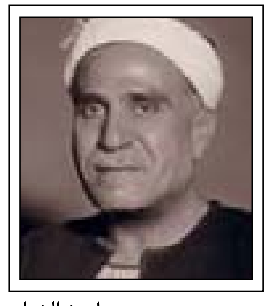
ومن النقاد العرب(عبدالله صولة) الذين اعترفوا بأن البلاغة الجديدة بلاغات وهذا ما اشارنا إليه سابقاً، وهذا عكس مفهوم البلاغة الجديدة لأن الجديدة، سوف تكون محصورة في (الحجاج)، وهذا يحد من فعاليات أقطاب كثيرة كالفعالية (التأويلية، والشعرية) . وهذا دليل

أن مفهـوم البلاغـة الجديدة بلاغـات متعددة تشمل جميـع المفاهيم التأويليـة، ولا تضعها داخل دائرة مغلقـة ومفـاد هـذه النظرية إن هـذه القـراءة التي قدمها(محمد العمري) إنما تهدف إلى :

1 – الحفاظ على هوية المنجز البلاغي العربيّ.
2 –الانتفاع من المنجز الوافد الغربي تحديداً.
في إطار تقييم الدرس البلاغي.

ويتضح المساران كلاهما في معالجات الناقد(العمري) لمنجزات البلاغيين القدامى، وبيان الاصالة والمعاصرة، أو باتخاذ موقف علميّ من النص التراثي والمنجز الحداثي، ومواجهة المفاهيم المتعلقة بها.

وهـذا يعني أن المنجزات البلاغيـة لدى الناقد تتسم بالشمول والعمق، لأن البلاغة تغطي مجالين كبيرين مـن خلال الاجابـة عن سؤالـين الغرابـة والانزياح والبديع، وسـؤال المناسبة المقامية التداولية، هذا مـن ناحيـة الشمـول، أمـا مـن ناحية العمـق، فهي تحفر في أعمـق القضايـا البلاغيـة مثـل المفارقة الدلاليـة، والنظـم في بعده الانزياحـي، والتنـاص مـن خـلال فكـرة السرقـة الشعريـة والبعـد الـدلالي للموازنـات الصوتيـة، وتأويـل الضـرورات الشعريـة، والبنـاء علـى الصـور البلاغية، وهذه من أهم المنجزات التي أشار إليها (العمري) .


امين الخولي


عبد الله الغذامي

– مشـروع محـمد عبـد المطلـب: في كتابه(البلاغة العربيـة، قـراءة أخرى) كان يحـاول تفسير القواعد البلاغية من وجهة النظرية التوليدية التحويلية .

طـرح النـاقد محمـد عبد المطلب جملة مـن الشبهات التي دارت حـول البلاغة العربيـة وعرض مجموعة مـن النقود التي قيلـت عن مسـارات تحليلها، مفندا تلـك الادعـاءات بـالحجة والبيـان، فقد ذكـر أن من جملـة مآخـذ علـى البلاغـة العربيـة صيرورتهـا إلى مجموعـة مـن القوالـب الجافـة، وتحويلهـا إلى أداة تفسيريـة عميقـة، أسهمـت في تمزيـق النـص، وبعثرتـه، وعدم توضيح مدلولاتـه بشكل تفصيلي .

وبعدهـا يذكر أن هذه التهـم والادعاءات انبثقت من سببيـن هما " عدم إدراك الوظائف الجمالية للبلاغة العربية، وعدم الكشـف عن الإطار المرجعي للبلاغة العربيـة الـذي يعطيها الوظيفـة الإبداعية" . ومعنى هذا إن الناقد يعزو هذه الاسباب في جملة من الامور التي أخـذت عن البلاغة العربية تعـود إلى (الصيغة العلميـة) التـي اعتمـدت عليهـا البلاغـة، فضلاً عن طابع الانسجام مع علـم (المنطق)، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المفهوم الرياضي في تعاملها مـع النصوص الأدبية، وهذه الاسباب هي التي دفعت البلاغة العربية التخلـي عـن فطريتهـا وانطباعيتهـا، وابتعادهـا عن تلمس مواطـن الجمال، والكشف عن بيان الدلالات

الدراسات

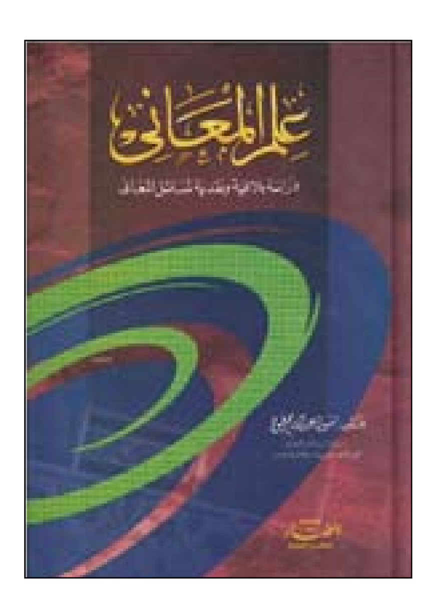
وانساقهـا المسكـوت عنهـا. فسمة الدرس البلاغي تتجـه نحو الذوقيـة والسمة المنهجيـة العلمية التي تبعد الذوق، وتنهي وجوده.

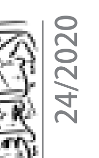
وهـذا ما نلمسه عنده إذ يقـول: إن" البلاغة لم تعد قـادرة على الاحتفـاظ بـكل حقوقها القديمـة التي كانـت تناسب فترة معينة من ماضينـا التي يجب علـى البـاحـث في الاسلوبيـة وضعهـا في اعتباره".

وليس محمد عبد المطلب وحـده الذي وقف عند تلك الإشـارة، وإنمـا نجد مظاهر التجديـد البلاغي عند النـاقد " أمـين الخولي" قـد صرح بـالقـول في شأن علـوم البلاغة، حيث قـال علينا أن نعـي جيداً كيف ندرس علوم البلاغة بعلومها الثلاثة
(علم المعاني، البديع، والبيان) إلى طلابنا في جميع المدارس والجامعـات ، وهذه من المحـاولات المبكرة في التجديد البلاغي، والتي عرضها من خلال كتابه "فـن القـول" الـذي يكشف مـن خلالـه عـن توجهه النقـدي، فهو يدعو إلى الاستفادة من علوم ومعارف الأمم الأخرى، وبخاصة الغربيين، لأنهم سبقونا في ميادين العلـوم النظرية والعمليـة، ويرفض الخولي الآراء التـي تـرى الكمـال في القـديم، وأن الكلمـة الاخيـرة، قد قيلت، وأنه لا مجـال للتجديـد، وعليه علينـا التعرف علـى مؤاخذات الخولي علـى البلاغة القديمة:

– صعوبـة قـراءة الكتب البلاغيـة القديمـة لكـثرة استخدامهـا للمصطلحـات الفلسفيـة والكلاميـة، واعتمادهـا على التحليلات العقلية والمنطقية.

– إقحـام مبـاحث الفلسفـة، وعلم الكلام في المبـاحث البلاغيـة، ممـا ابعـد الدراسـة البلاغية عـن البحث





الأدبي الفني.

– عدم اعتماد الدراسة البلاغية على الذوق الأدبي والحس الجمالي، والكثير من المؤاخذات التي أخذها الناقد على البلاغة القديمة .

غير أن هذه المناهج، لم تعد صالحة للدراسة، ولم تعد تفي بالغرض في الوقت، علينا التجدد في الرؤى والمناهج، علينا أن نتطرق إلى شيء أخر غير علم البلاغة، التي كانت قواعدها أشبه بالقواعد الصارمة، وكيف سار جميع النقاد والكُتاب عليها من غير خرق في أنظمتها وقوانينها ، لكن في الوقت نفسه لا يمكن التجرؤ عليها وإلغاء جميع مقررات البلاغة، لأننا بهذا سوف نجني بالانتحار المعرفي، أو التآمر ضد هذا التراث الذي استمر زمناً طويلاً من خلال التصريح الذي قدمه " الغذامي ، أمين الخولي" أن هذه العلوم، والمقصود بها " علم البلاغة" قد بلغت حد القداسة، ولم تعد باستطاعتها مواكبة ذلك التطور الزمني الذي يصاحب المتغير المعرفي والثقافي .

لعل هذه العبارات أو هذه الدراسات التي قد تم تناولها من قبل الكثير من الباحثين والنقاد اتاحت للدراسات التمهيدية التي شجعت بالقول إن الاسلوبية هي بلاغة جديدة قامت مقام البلاغة القديمة، وبهذا اتسع تناول الاسلوبية وأضحت جميع الدراسات الحديثة ضمن هذا الميدان .

نحن لا ننكر علاقة البلاغة العربية وارتباطها باللغة، وتطورها وحيويتها من جانب آخر، نشأت عن هذه علاقة مترابطة متواشجة وثيقة غير منفصلة عبر مسيرة معرفية ممتدة، وقد اتضحت هذه العلاقة بشكل فاعل في بيان العلاقات التي لم يستوعبها علم (النحو)، ولم تستوعبها المعايير المنطقية المتداخلة مع الدرس البلاغي، وتلتقي هذه الاشتغالات. حسب (العمري) مع مصطلحي (الشعرية ، والاسلوبية) الحديثين اللذين تعاملا مع موضوع انسجام النص، والانزياحات الواردة فيه . وهذا دليل واضح حول العلاقة التي تربط بين (اللغة/ القاعدة)، (البلاغة/ الذائقة)، أي تربط بين الحس وبين التذوق.

بينما حاول الناقد(محمد عبد المطلب) تقديم جهد علمي مختلف عمّا قدمه (العمري) ومتعلق بقراءة جديدة للبلاغة العربية تحمل تصورات ومقومات وتحولات من جهة، مشحونة بملابسات وشبهات وتعميمات من جهة أخرى . وبهذا أدرك جهد الجانبين معاً من خلال مناقشتهما بموضوعية عالية، مبيناً نقاط القوة في الدرس البلاغي، وعدّها مقومات منهجية لحيوية البلاغة العربية،

لا نريد إن ننكر حق النقاد لما حاولوا إيجاد حلول تعيد من خلالها إعادة إحياء البلاغة العربية وقراءتها قراءة أخرى, لكن علينا أن نشير إلى نقطة مهمة حول التقاء البلاغة العربية مع النقد الثقافي

وتطور اللغة البانية لها، ونلاحظ من خلال تقديم الناقد لعدة تساؤلات، ويعقبها بردودٍ علمية مقنعة. ويحاول جهد الامكان بيان وجهة نظر مختلفة حول مفهوم البلاغة العربية. فقد سجّل حضوراً متميزاً، وقد نهض كتابه:"البلاغة العربية قراءة أخرى" نهضة مهمة بهذا المجال.

كما رأينا بتقديمنا هذا أراء النقاد حول مفهوم البلاغة العربية من خلال طروحاتهم النقدية، فقد لاحظنا تقارب أراء (أمين الخولي، محمد عبد المطلب)حول مفهوم البلاغة العربية التي تقترب كثيراً من طروحات الغذامي وهذا السبب الرئيسي الذي جعلنا، لم نراع السبق الزمني لهؤلاء النقاد.

لذا نحن لا نريد إن نبخس حق البلاغة العربية، فهي تراثنا الغني، ولا نريد إن ننكر حق النقاد لما حاولوا إيجاد حلول تعيد من خلالها إعادة إحياء البلاغة العربية وقراءتها قراءة أخرى، لكن علينا أن نشير إلى نقطة مهمة حول التقاء البلاغة العربية مع النقد الثقافي، وخير من مثل لهذا الاتجاه الناقد العربي(عبدالله الغذامي)

ثانياً: البلاغة العربية من منظور عبدالله الغذامي:

يمثل النقد الثقافي اتجاهاً جديداً يهدف إلى الكشف عن الانساق الفكرية المساندة المترسبة تحت تربة الجمالي البلاغي، ويحاول أن يغوص وراء الكلمات وما يحيط بها بغض النظر عن كون النص يحظى بقدرات بلاغية أم لا، مع الاهتمام البالغ بالافكار والمعاني في حين لا يهتم النقد الأدبي المؤسساتي إلا بالكلمات وجمالياتها البلاغية من جناس، وطباق، ومقابلة ....الخ.

ويبقى النص البلاغي/ الجمالي مقيداً؛ لاهتمامه بالالفاظ، وطريقة التعبير بها، تلك الطريقة المتوارثة والمحكومة بمجموعة من المعايير التي من خلالها تتم قراءة النص، ومدى موافقته لها. وبهذا رفض النقد الثقافي هذه المعيارية الأدبية، ويحاول قدر الامكان النظر إلى الاعمال الأدبية التي انتجتها ثقافة معينة، كل نص في نظر النقد الثقافي هو واقعة ثقافية تصلح للدراسة، بغض النظر إلى مدى القدرات البلاغية المتوفرة بالنص، لكن وفق آليات جديدة يشمل جميع الخطابات الشعبية والدراسات الهامشية، بأنواعها وأشكالها المختلفة(الحكايات الشعبية، الاغاني الشابية، المسلسلات التلفزيونية)، هذه الدراسات قد أهملت من قبل النقد الأدبي، بدعوى إنها لا تتمتع بمعايير الجمال والبلاغة، ولم يلتفت إليها النقد الأدبي، لأنها خطابات غير هادفة وليس لها أثر كبير في المجتمع، وهذا خلاف وجهة نظر النقد الثقافي إلى هذه الدراسات المهمشة.

فليس غريباً أن تكون الأثارة التي أعلنها الغذامي بـ(موت النقد الأدبي) حرضت على ظهور دراسات موافقة أو مخالفة، ومفندة، وبين الحماس والعلمية كانت تسير تلكم الدراسات. لذا تبدو محاولة الناقد " عبدالله الغذامي" في تحديد بعض المتغيرات الاساسية للنقد الثقافي، والنظر إليه من زوايا جديدة، حيث يشير إلى إعلان موت النقد الأدبي، وإعلان النقد الثقافي بديلا منهجياً عنه، من خلال إيضاح بعض المفاهيم والأسس التي تكون بمثابة مدخل إلى النقد الثقافي .

لقد رأى الغذامي أن النقد الأدبي وصل إلى الباب

المسدود، لما وقف عند حدود رصد المكونات البلاغية للنص الأدبي، وتتبع مكوناته الجمالية والفنية، وحسب .

ولهذا فالنقد الثقافي ليس إلغاء منهجياً للنقد الأدبي ولا مصادرة لمنجز النقد العربي، بل سيعتمد النقد الثقافي على ادوات النقد الأدبي في تحقيق اهدافه المنهجية، فقد كان اقتراح الغذامي في إحداث نقلة نوعية للعمل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي عبر مجموعة من العمليات الاجرائية:

– اجراء نقلة في المصطلح النقدي ذاته.
– اجراء نقلة في المفهوم(النسق).
– اجراء نقلة في الوظيفة.
– اجراء نقلة في التطبيق.

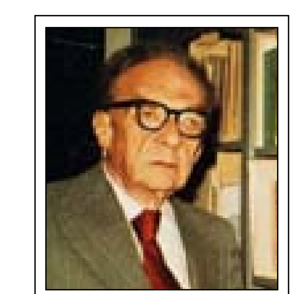
أما من الناحية الاصطلاحية فقد تضمنت:

– عناصر الرسالة.
– الدلالة النسقية.
– الجملة الثقافية.
– المجاز الكلي.
– التورية الثقافية.
– المؤلف المزدوج.

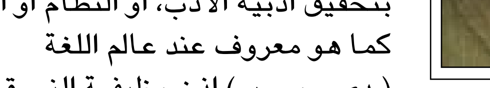
لذا فهو يرى أن النقد الثقافي يقوم برصد مناطق المرض الثقافي لهذه النصوص، وبهذا يجعل مقابلة بين النقد الأدبي الذي يرصد مواطن الجمال كما قلنا بين النقد الثقافي الذي يشخص مناطق الأمراض الثقافية، وهذه الأمراض التي تمر تارة باسم " الحداثة" وتارة أخرى باسم " الشعرية والجمالية" ، فهذه تمثل خروجاً من النمطية ومحاولة تحديث ومواكبة العصر، لجأ بعض النقاد والدارسين العرب وفي مقدمتهم "عبدالله الغذامي" إلى فتح النافذة على القراءة الأدبية، ولكن بصورة مستحدثة ألا وهي " النقد الثقافي" .

من الواضح أن الغذامي كان يتحرك في مجال مشبع بالممارسات المعرفية، لهذا قام بعدة اجراءات، كلها متعلقة بتحرير الفهم التقليدي لوظيفة النقد من قيوده الموروثة، أو هي تحرير الأداة النقدية والدفع بها إلى الامام، لذا دعا إلى تغيير الوظيفة النقدية من وظيفة الأدبية إلى وظيفتها الثقافية من خلال عدة اجراءات وهي:

– **عناصر الرسالة:** ويفضل الغذامي في حديثه عن إضافة العنصر السابع وهو " العنصر النسقي" الذي اضافه إلى عناصر الرسالة الستة المعروفة التي قام بوضعها "رومان ياكبسون، وذلك باجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة في مجالها الجديد، وهو بهذا يحول كل عملية سابقة الي بناءٍ ونشوءٍ جديد، وفي النموذج الأتصالي الذي "وضعه وحدد عناصره :المرسل، والمرسل اليه والرسالة، السياق، الشفرة، أداة الاتصال " . ويضيف الغذامي عنصره السابع "النسق"، ويرى أنه يوازي عنصر الرسالة حينما تركز على الرسالة نفسها، وفي تعريفه الشعرية، بتحقيق ادبية الأدب، أو النظام أو البنية كما هو معروف عند عالم اللغة (دي سوسير) إذن وظيفة النسق هي



رومان جاكبسون



للقول الاتصالي، وكما معروف أن النسق هو مركز أو بؤرة للنقد الثقافي الذي يكون مهمته البحث عن ما هو مضمر في النصوص الأدبية . وبهذا زادت وظائف اللغة وهي(الذاتية، الاخبارية، المرجعية، المعجمية، التنبيهية، الشاعرية الجمالية، ثم الوظيفة التي اقترحها الغذامي(النسقية) . هذه الاجراءات التي قام بها الغذامي ما هي إلا إيضاح في كيفية زحزحة الوظيفة الأدبية إلى الوظيفة الثقافية، لذا يقتضي الاجراء الأول الذي عمل به الغذامي هو تحويل الأداة النقدية لتكون قادرة على استيعاب المهمة الثقافية التي سيقوم بها، وهي " إعادة ترتيب عناصر العملية الأدبية، وتجديد وإضافة إذا لزم الأمر، وهنا يقترح الغذامي أن تشمل عناصر الرسالة الأدبية، المجاز، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعية، والمؤلف المزدوج" .

– الجملة الثقافية:بعدها قام باضافة الجملة الثقافية نوعاً ثالثاً مقابل الجمل النحوية ذات مدلول تداولي، وجمل أدبية، ذات مدلول ضمني وبلاغي مجازي . وقد أدى إلى توظيف الأداة النقدية توظيفاً يحولها من كونها الأدبي إلى كونها الثقافي من خلال اجراءات جوهرية تتحول بها تلك المصطلحات لتكون فاعله في مجالها الجديد،

– **التورية الثقافية:** فهي مصطلح نقدي دقيق ويعني إن الخطاب يحمل نسقين، إحدهما ظاهر والآخر مضمر، فالنسق المضمر هو نسق (ثقافي) لذا قام بتوسيع وظيفة التورية من البلاغة المباشرة إلى وظيفتها الثقافية . وبهذا تحرر المصطلح من

حمادي صمود

رقوده؛ ليمارس وظيفة شاملة لكل أنواع الخطابات الأدبية وغير الأدبية. وبهذا تم إحلال التورية الثقافية محل التورية البلاغية، ويرى إن " التورية تعاني أزمة داخلية كبقية عناصر المنظومة الاصطلاحية في البلاغة، فقد حُددت وظيفة التورية بالظواهر المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وتأويله، فيما ينبغي الانتقال بهذه الوظيفة من هذا الخانق الضيق والمحدود الفاعلية إلى مجال المضمرات والمخفيات والمتواريات بدل الركون إلى المقاصد التي تشير إليها الألفاظ، وفي هذا المجال تبدو وظيفة التورية محدودة ومشلولة، لأنها معطلة إلى حد كبير، فالقصدية، كما حددتها البلاغة المدرسية، حولت التورية إلى لعبة جمالية أفقدتها القدرة على كشف طبيعة النسق في الخطاب الأدبي". المراد من هذا الاجراء في تحويل الوظيفة البلاغية من وظيفتها البلاغية إلى الوظيفة الثقافية، بمعنى تحريرها من القيود الضيقة، التي يدفع بها إلى ممارسة وظيفة شاملة وكلية في استكناه الخطاب، مهما كانت مستوياته ومضمراته.

– **المؤلف المزدوج:** ويقصد بالمؤلف المزدوج إن هناك مؤلفاً آخر يقابل المؤلف المعهود؛ وهذا يعني أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة ابداع كامل الأبداعية وفي مضمر النص، وهذا يدلنا على وجود نسق كامل ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له حضور حقيقي.

إن ما قام به الغذامي من توسيع في عمل الأداة من (كون أدبي) إلى (كون ثقافي) ماهي إلا توسيع، واستيعاب للمهام الثقافية، وذلك بإضافة العنصر النسقي عنصر سابع لعناصر الرسالة التي اقترحها "رومان ياكبسون" ومن ثم تبديل المجاز البلاغي، بالمجاز الثقافي، وإحلال التورية الثقافية محل التورية البلاغية، والمؤلف المزدوج ويقصد هناك نوع فردي له شخصيته الخاصة، ومؤلف آخر له كيان رمزي.

– **المجاز الكلي**: هذه من أهم التغيرات الجذرية التي أجراها الغذامي على المنظومة النقدية، فيرى أن مفهومنا للمجاز لا بد أن يتحول، فلم يعد كافيا أن نأخذ بمفهوم المجاز البلاغي أو المجاز النقدي، وهو مجاز مفرد، بل عليه أن يأخذ بمفهوم الجمل الثقافية التي تكون مقابل الجمل النحوية والأدبية، وهذا يدل على حاجتنا إلى كشف الجمل الثقافية التي يسعى إليها النقد الثقافي ، وبهذا يكشف عن مجازات اللغة الكبيرة والمضمرة التي تتواجد مع كل خطاب لغوي.

نستنتج من هذه التحويرات المنهجية في النقد الثقافي الذي اعلن نفسه بديلا فالأداة المقترحة للنقد الثقافي أداة تحمل إمكانية بحتة تؤهلها لطرح أسئلة مختلفة، ومن ثم الخروج بنتائج متعددة يأتي بعدها مفهوم "الجملة الثقافية"، بوصفها جملة كاشفة ومعبرة، فهي كاشفة للنسق، وهي محدثة بلسانه، وتلك الجملة نستطيع أن نميزها عن الجملة النحوية ذات المعنى التداولي، والجملة الادبية ذات المعنى البلاغي، وعبر هذا التمييز لا تكون الجملة الثقافية جملة نحوية أو بلاغية، وإنما جملة تكشف النسق المضمر، والذي تعبر عنه فيما بعد وهذا هو الفرق بين تلك الجمل. يتضح لنا فيما بعد منهجية النقد الثقافي وهي كشف حركة النسق المضمر الذي يتحرك على نقيض المعلن أو الواعي.

إن هذه المفارقة ما بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، قد أحدثت فصلا طبقيا في التعامل مع المؤسسة الأدبية وما هو مستهلك جماهيري، ونخبوي معزول، وبهذا التفريق قد جرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوي والمتعالي، من هنا أصبح للنقد الثقافي مجالات يتحرك بها وهي:

– سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص.

– سؤال المضمر بديلاً عن سؤال الدال.

– سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة.

– ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية وهي هل للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة.

هذه الأسئلة التي طرحها الغذامي تمثل المجالات التي يتحرك في ضوئها النقد الثقافي، وهي عبارة عن دليل ثقافي بديلا عن النقد الأدبي، لأن تلك الأسئلة ، لم يكن النقد الأدبي يهتم بها بل لم يقف عندها، لهذا سوف تأتي وظيفة النقد الثقافي والعناية بهذا المجال، لأنه يقف عند المهمل والمهمش، بل إننا يجب أن ندرك ضرورة التأسيس المنهجي والنظري للمشروع . محاور هذه الأسئلة تمثل المفترق الأساس بين النقد الأدبي والنقد

الثقافي، لذا نجد سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص، فالنقد الأدبي ينظر إلى النص، بوصفه نصاً ابداعيا جمالياً، ومن ثم يكشف عن تلك الجماليات . وهذا هو المفهوم المركزي في سؤال النقد الأدبي بديلا عن سؤال النسق، لأن النقد الأدبي يحتكم إلى قوانين هذه الجمالية، من غير أن ينتبه إلى ما هو مخبَّأ تحت هذه النصوص، من أنساق تتحرك على نقيض مدلول النصوص ذاتها وعلى نقيض وعي المبدع والقارئ، وهذا فعل نسقي وليس فعلا نصوصياً .

لقد أشرنا إلى هذه الاسئلة الأربعة أو الشروط التي تكشف مجال حركة النقد الثقافي حول مفهوم " النص"، ولكن النص يعامل هنا بوصفه "حاملاً للنسق، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها" .

نواصل فيما ذكرنا من خلال السؤال المطروح من أن النقد الثقافي يؤخذ بسؤال المضمر بديلاً عن سؤال الدال؟ يوجد لدى النقد الأدبي " الدلالة الضمنية، والدلالة الصريحة" وهذا المحور الذي يتعامل ضمنه مفهوم النقد الأدبي، بينما نجد النقد الثقافي يتعامل مع " المضمر النسقي" ، و يمكن أن نجد الفرق بين "الدلالة الضمنية " وبين " النسق المضمر" في الاولى تكون ضمن معطيات النص في كونه تكويناً دلالياً ابداعياً وتكون في وعي المبدع والقارئ ويكون على دراية بها، في حين النسق المضمر يكون باطنياً ومخبَّأ تحت عباءة النصوص الأدبية وتحتاج إلى وعي ثقافي عالٍ، فيكون النسق المضمر ليس في محيط الوعي ويكون ناقصاً منطق النص ذاته ودلالاته الابداعية، الصريح والضمني .

تمثل تلك المدلولات التي حددها " الغذامي" في منهجية النقد الثقافي نقلة نوعية مهمة في العملية النقدية، حيث شرع في الوقوف على الانساق المضمرة، وليس على النصوص، نحن نعرف لدى النقد الأدبي مقولة عن الدلالة "الصريحة، الضمنية"، غير أن الدلالة الصريحة تعني عملية توصيلية، والدلالة الضمنية، فهي أدبية جمالية، ومن ثم يقترح بعدها الغذامي نوعاً ثالثاً من أنواع الدلالة، وهي الدلالة النسقية تمثل تلك الدلالة عنصرا ثقافيا، حتى أصبحت فيما بعد عنصرا فاعلاً، واستطاع ذلك العنصر التوغل داخل الخطابات والتحقق بها، غير أن الدلالة النسقية تحتاج إلى وعي وقدرة للكشف عنها . إن هذه المضمرات النسقية ،قد تتسرب عبر حيلها، وبهذا تكون "جماهيرية نص ما أو عمل ما دليلاً على توافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخلنا ، وبين النص، مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أيّ نص يُضمر في داخله شيئاً خفياً يتوافق مع ما هو مخبوء فينا، ويحصل القبول السريع منا لهذا النص الحامل لذاك النسق"، وهذا هو مفهوم السؤال الثالث سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة.

يفضي هذا بنا إلى السؤال الرابع ضمن الأسئلة التي طرحها النقد الثقافي، وهي سؤال التأثير الذي تخلفه هذه الانساق المضمرة، وهو ما يقصد به مفهوم الشعرنة وهو مصطلح يشير إلى "مجموع السمات التي انتقلت من كونها الجمالي الخالص إلى كون حضاري ثقافي، وهي سمات تصبغ



سلوكنا الثقافي وتتحكم في خطاباتنا الأخرى الفني منها والفكري والمسلكي" . هذا هو القصد من مفهوم "الشعرنة"، بوصفها قيمة شعرية في الأصل، ولكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية من ايرادنا السابق لمصطلحات الغذامي التي وجهها التوجيه المناسب لاشتغاله، وهو مطمطة المصطلح البلاغي، ليكون أكثر قبولاً للظاهرة الثقافية، ويخرجه من بعدها الجمالي الخالص الذي سار بمناذجه إلى الجمود إلى فضاء الظاهرة الثقافية المنفتح على اللاطبقية.

لقد عالجت هذه الدراسة قضية العلاقة بين البلاغة العربية والنقد الثقافي، وقد اتجهت الدراسات باتجاهين الأول كان يدور حول مقولات نقدية لدى النقاد العرب(حمادي صمود، محمد العمري، محمد عبد المطلب، امين الخولي). والثاني: البلاغة العربية من منظورعبدالله الغذامي، واحلال النقد الثقافي محلها

وكلاهما، استفدنا من مرجعياتهم الثقافية، لذا أراد الغذامي من خلال تقديمه لهذه المقترحات التي وسعت من وظائف النقدية وكيفية عملها، وهو بهذا يحاول انقاذ النسق الثقافي الذي يترد كثيراً في ثنايا مشروعة الثقافي، بل يحاول تقديم الحلول الجذرية التي تنقذ الانساق الثقافية، ويهدف إلى تفكيكها، والتحرر من سيطرتها التي باتت تقيد عمل تلك النصوص الأدبية، ولهذا لا يمكن تقدير أهمية "النقد الثقافي " ما لم نكشف عن تلك الأنساق الثقافية، فلا بد من كشف الاهمية المعرفية لمشروع النقد الثقافي في دخول المجال العربي، الذي قام بطرحة الناقد "عبدالله الغذامي"، ويبدو إن النقد الثقافي اتجاه آخر ظل في محور مقولة (الغذامي)، ليثبت العكس في أهمية النقد الأدبي، فهو خلاصة وليس نفياً وموتاً لغيره.

الهوامش

1 –ينظر: البلاغة الجديدة الطبيعية والافاق العلمية، مقال في الانترنيت

2 –ينظر: البلاغة الجديدة الطبيعية والافاق العلمية، مقال في الانترنيت.

3 –قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارت، تر: عمر اوكان، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة2011،ص:11.

4 –تنظر:ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى ، لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقديةاطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية/كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران–أحمد بله،ص:16، وينظر:رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر اوكان، رؤيةللنشر والتوزيع القاهرة،2011،ص:11.

6 –تنظر: ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى ، لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقديةاطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية/كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران–أحمد بله،ص:16.وينظر: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، محمد العمري،ط2، افريقيا الشرق2012.

7 –ينظر: التفكير البلاغي عند العرب،أسسه وتطوره إلى القرن السادس(مشروع قراءة)، حمادي صمود، دار الكتاب الجديد–المتحدة، بيروت، ط:2010–4،ص:12–11.

8 –ينظر: المصدر نفسه، ص:12–11.

9 –ينظر: ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى ، لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقديةاطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية/كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران–أحمد بله،ص:17.

9 – ينظر: المصدر نفسه

10 –ينظر: البلاغة العربية والبلاغات الجديدة

11 –ينظر:المصدر نفسه

12 –يُنظر: البلاغة العربية والبلاغات الجديدة، قراءة في الانساق بين التراث والمعاصرة، بوعافية محمد عبد الرزاق، راس الجبل للنشر والتوزيع، ص:15، وينظر: الاسلوبية والاسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، لبيا تونس، 1977،ص:48

13 –ينظر: المصدر نفسه، ص:15

14 –البلاغة العربية والبلاغات الجديدة، قراءة في الانساق بين التراث والمعاصرة، بوعافية محمد عبد الرزاق، راس الجبل للنشر والتوزيع، ص:16، وينظر: الحجاج مبحث بلاغي فما البلاغة؟ ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، محمد العمري،ج1، عالم الكتب إربد الاردن2010،ط1، ص:21.

15 –ينظر: المصدر نفسه، ص:17

16 –ينظر: المصدر نفسه، ص:18–17

17 –ينظر: ملامح تجديد البلاغة في كتاب البلاغة العربية قراءة أخرى ، لمحمد عبد المطلب، دراسة تحليلية نقديةاطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية/كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران–أحمد بله،ص18.

18 –ينظر: تحديث الدرس البلاغي، عند الناقدين محمد عبد المطلب ومحمد العمري–رؤية نقدية–، د. محمد سالم سعد الله، قسم اللغة العربية/ كلية الاداب/ جامعة الموصل، مجلة التربية والعلم–المجلد20، العدد1، سنة 2013م، ص: 194. وينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص: 1.

19 –المصدر نفسه، ص: 195.

20 –البلاغة والاسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت لبنان،ط1، 1994، ص:354

21 –ينظر: نقد ادبي أم نقد ثقافي، عبدالله الغذامي، ص: 12

22 –ينظر: تجديد البلاغة العربية وموقعه من الحداثة، عامر مسعود– أمين خروبي، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، ص: 184.

23 – ينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبدالله الغذامي– عبد النبي اصطيف، ص: 12

24 –ينظر: المصدر نفسه، ص: 12

25 –ينظر:الحجاج، مبحث بلاغي فما البلاغة ضمن الحجاج مفهومه ومحاولاته،ج1،عالم الكتب الحديث إربد، الاردن2010،ص:21

25 – ينظر: تحديث الدرس البلاغي، عند الناقدين محمد عبد المطلب ومحمد العمري–رؤية نقدية–، د. محمد سالم سعد الله، قسم اللغة العربية/ كلية الاداب/ جامعة الموصل، مجلة التربية والعلم–المجلد20، العدد1، سنة 2013م، ص: 205. وينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص: 1.

26 –ينظر: تحديث الدرس البلاغي، عند الناقدين محمد عبد المطلب ومحمد العمري–رؤية نقدية–، د. محمد سالم سعد الله، قسم اللغة العربية/ كلية الاداب/ جامعة الموصل، مجلة التربية والعلم–المجلد20، العدد1، سنة 2013م، ص: 205.

27 – ينظر: النقد الثقافي في مجلة فصول المصرية من سنة (2000–2015م)، عذراء غالب عبد، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية/كلية التربية/ قسم اللغة العربية، ص:68.وينظر: الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، العدد 97–98، مؤسسة اليمامة الصحيفة، ديسمبر–2001يناير2002، ص:32

28 – ينظر: الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، العدد 98–97، مؤسسة اليمامة الصحيفة، ديسمبر–2001يناير2002، ص:32.

29 – النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد 2002/59، ص: 51، وينظر: النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبدالله إبراهيم، مجلة فصول العدد2004/63، ص: 193، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 25

30 –ينظر: المصدر نفسه، 48

31 –ينظر: النقد الثقافي في مجلة فصول المصرية من سنة (2000–2015م)، عذراء غالب عبد، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية/كلية التربية/ قسم اللغة العربية، ص:68، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبدالله الغذامي، عبد النبي اصطيف،ص:

32 – النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبدالله إبراهيم، مجلة فصول العدد2004/63، ص: 193، وينظر: النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية، الغذامي، ص: 62.

33 –ينظر: المصدر نفسه، ص: 27.

34 –ينظر: النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد2002/59، ص: 48–47، وينظر: النقد الثقافي، قراءة في الانساق الثقافية، الغذامي، ص: 82–62

35 – النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبدالله إبراهيم، مجلة فصول العدد2004/63، ص:194، وينظر: النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، ص: 50

36 – وينظر: النقد الثقافي في مجلة فصول المصرية من سنة (2000–2015م)، عذراء غالب عبد، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية/كلية التربية/ قسم اللغة العربية، ص:72 نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبدالله الغذامي، عبد النبي اصطيف،ص:33.

37 –ينظر: المصدر نفسه، ص:74–73.

38 –ينظر: النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد2002/59، ص: 49، وينظر: نقد ثقافي أم نقد ادبي، ص: 36

39 –ينظر: المصدر نفسه، ص: 49

40 –ينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 38

41 –ينظر: المصدر نفسه، ص: 39

42 – النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد2002/59، ص: 50

43 –ينظر: المصدر نفسه، ص: 50، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، الغذامي، وعبد النبي أصطيف، 39

44 –ينظر: نقد مفهوم علم الأدب عند رولان بارت، فريستو تودوروف، تر: حسين جمعة، د.ط، د.ت، ص: 67–65

45 –نقد ثقافي أم نقد أدبي، الغذامي، عبد النبي أصطيف، ص: 41–40

46 –النقد الثقافي: رؤية جديدة، الغذامي، مجلة فصول العدد2002/59، ص:51، وينظر: نقد ثقافي أم نقد أدبي، الغذامي، عبد النبي اصطيف، ص: 42





كاظـــم اللايـــــــذ



جُمجمتي، تتجولُ في الأسواق

وعليها .. سِدارة* " فَـيْصَلِيّـة " ،

وتحتَها .. ربطةُ عُنق.

كتلك التي يبيعُها أهلُ " البالات

طلبتْ مني أن أتبضعَ للعائلة

وسلمتْني قائمةً

و كيساً كبيراً

مثلَ تلك البرْدعة

التي تُوضعُ على ظهور الحمير.

• • •

"هندُ :" آكلةُ الأكباد

• • •

وقفتُ على دكانِ

لرجلٍ يُشبه القنفذ ..

يبيعُ الملابسَ المستعملة

سألتُهُ عن كفنٍ من الحرير الكشميري ؟

أجابني على الفور :

تجده في سوق (الهرج)

عند رجلٍ من أهل (هراة)

اسمه (هبة الله الهراتي)

لعلّهُ كان يسخر .. هذا الرجل القنفذ

• • •

تذكرّتُ الآنَ

أنّ الأدويةَ

التي أشتريها من الصيدليات ..

وأدفع لقاءَها ماءَ قلبي ، لا تنفع .

• • •

توجهتُ الى سوق العطّارين

حيث " البابونك " ، و " ورد لسان الثور""

و"القرنفل" و "دهن العود" و "ثوم الجبل"

وحيث التوابلُ القادمةُ من الهند..

تزرقُ الهواءَ بحُقن المورفين

سألتُ عن (عبدالجليل العطّار)

قال لي رجلٌ معفّرٌ بالكاري :

يبدو أن ساعة يدكَ – أيها العم– –

)متوقفةٌ ، منذ العهد (العصْمليّ

لأنك تسألُ عن رجلٍ

مات قبل خمسين عاماً ...

• • •

آكلةُ الأكباد – على الهاتف –

تطلب مني أن

أُضيفَ الى قائمتها ..

حبلاً للغسيل

إذاً :

إلى سوق الحبال يا سِدارتي

• • •

في باب الجامع

تصطفُ أحذيةُ المصلين

مثلَ كراديس من الجنود ..

تدعوني إلى الصلاة ،

لكنني واقعٌ في شِراك الحِبال:

حبلاً مشبوكاً بحبل

حبلَ الودّ ، بحبلِ النجاة .

حبلَ السرّة ، بحبل المشنقة .

حبلَ الصبرِ بحبل الله .

حبلَ الغسيل ، بحبل الكذب ...

ولذا

لم أنتبه إلى الصاغة المندائين

خلفَ باتريناتهم الزجاجيّة ،

ولا إلى الصرّافين اليهود على جانبي

السوق





شعــر

ولم أرَ الروّافين ،

ولا باعةَ البشوت ولا صانعي العُقُل ،

ولم أسمع الصفّارين يدقّون على ظهور الأباريق

ولم أرَ (حميد الخيّاط) : مجبّرَ الكسور

ذاك الذي حملوني إليه صغيراً

ليُصلحَ كتفي المخلوعَ في لعبة كرة القدم .

لم أنتبه إلى كلّ هؤلاء ،

لأنّ الحبالَ جميعَها كانت تلتفُّ حول عنقي

جمجمتي

تأخذُ طريقَها إلى البيتِ ،

والسدارةُ الفيصليةُ

تمدّ بوزَها في الفراغ

مثلَ سفينةٍ تائهة

وكيسُ آكلةِ الأكباد

الذي سلَّمَتْهُ لي يداً بيد ..

ما زال فارغاً في يدي ،

لأنَّ الباعةَ الذين طفتُ عليهم جميعاً

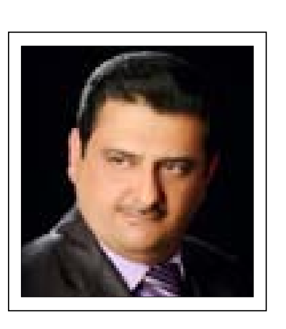
دكّاناً دكّاناً ، وبائعاً بائعاً

كانوا ..

يرفضون دنانيري الملكية

دراما شعرية من مشهد واحد

شقة الحبيبة



بسام مهدي صالح



صوت جرس..

موسيقى هادئة..

الكاميرا من داخل الشقة يظهرُ في الكادر باب مدخل الشقة.

مـن زاويـة الكاميرا تخرج إلى الـكادر امرأة لا يظهر وجهها متجهة نحو الباب تفتحه.

الكامـيرا على وجه الزائـر مبتسماً يلقي التحية (من دون صوت)..

الكامـيرا خــارج البيـت على وجــه المـرأة المبتسمة تلقـي التحية (من دون صوت). وتشير بيدهـا اليمنى للزائر بـالدخول..

من داخل الشقة المرأة تغلق البـاب .. وتحتضن الزائر

بقـوة .. تلتصـقُ بجسده تلف جذعـه بيديها.. ويدسُّ هو يده بين شعرها ورأسها ملتصقٌ بصدره ..

يظهر الرجل اوحده وهو جالس على كنبة في الصالة وأمامــها طاولة وعليهــا ورد في آنية وبجانب الآنية دفاتر مبعثرة.. يمد الزائر يده للدفاتر.. الكاميرا على صفحات الدفتر..

يظهر في الصفحات سطور يبدو أنها كتبت من زمان بعيد. (تُقرأ بصوت مختلف عن صوت الزائر).

• • •

موسيقى منخفضة.

صوت يَقرأ:

كنتُ أحبـكِ والزمن الصعبُ يحيطُ بنا والوطن الهشَ يبعثرنُـا.. والحرب تـدور بنا و تدور.. والشمسُ رماد وعيـون الأهل رمـادٌ وشفـاه الكلمات رمـادٌ .. كنتُ أحبـكِ في زمن مجنونٍ لا يـتركُ للحب مكاناً .. أكتبُ في دفتركِ هـذي الكلمات حتى تصبـحَ ذكرى.. وأنا أرحـلُ عن ضفـةِ للضفةِ الأخـرى... لـنْ أنساكِ تمرُ سنـين .. صورتكِ في وسط العـين .. وكلامكِ في أذني يُسمعْ..

وأنــا أعلم علم يقين.. أنك لن تنسي قبلاتي فوق الخد

شعـــر

بساتين.. لـن تنسي كفي تتسلـل كالص وتعبثُ في ليل الشعر.. رأسي مندسٌ يتمسحُ بـالنهد كقط..
مـا يحدث بين أثنين يحفظه القلب ولا تنساه العين.

الزائـر يرفـع رأسه عـن الدفتر.. الكامـيرا علـى وجهــه، ملامحه توحـي بالانزعــاج مـن تاريـخ حبيبتـه المدون، يتذكـر ويحدِّثُ نفسه..

صوت الزائر في داخله يقول:

لا تظلمهـا.. مـا أدراكَ بمعنـى النسيـان.. يشبـهُ مـا تَرسمـهُ القهـوة في فنجان، لـكَ مثـلُ تجاربها.. كم واحـدة مـرة بشراعِ الحـب علـى جـدول قلبـك .. لا تظلمهـا.. إنْ عَشِقَتْ يوماً رجـلاً ومضى عنها.. لستَ بأحسن منها .. هي خيرٌ منك .. أما أنت فكنت تجوب الحانات وتبحث في جيب الليل عن الأنثى .. كم ابنة ليـلِ رافقت وحين تسيران معاً تتعجبُ في نفسك من هذا المعنى:

(امـرأةٌ تبحـثُ في كل صباحٍ أو كل مسـاء عن رجلٍ يتـدلى كالقـطِ على شبـاكِ القلـب .. كنـتَ تراها في الحانـات وفي الطرقـات تصطـادُ رجـالاً .. تُسكـر .. تَلبسُ .. تخلعُ .. تُمسكُ في قبضتها مالاً..).

كـم جربتَ وكـم أحببتَ وكم عاشـرت ولم تعشق من عاشرت .. فلا تظلمها هي أحسن منك.

أوأنت تريد مـن امرأة قَطَعَتْ شوط عقود أن لا تَعشق

يومـاً.. أن لا تعـرف طعمَ الحب .. أن لا تُغريها قُبلة .. أن لا تتلمسَ للورد المتفتحِ أنفاً يتحسسُ عطرَ أُنثتها.
فلا تظلمها هي أحسن منك.

الزائـر يرفـع رأسـه عـن الدفـتر.. الكامـيرا علـى وجهـه، ملامحـه توحـي بالانزعـاج مـن تاريـخ حبيبتـه المـدون، يتذكـر ويحـدِّثُ نفسه..

صوت الزائر في داخله يقول:

اتطلـع للأنثـى بـين عبـارات الحـب المنسيـة فـوق دفاترها.
هـل قول القائـل يَصدقُ عـن أيامِ مـاتَ بها الحب؟
اتطلعُ للجسد التَفَّ بأوراق التوت وسنين مرتْ زرعت فيهِ ثماراً أجرتْ فيه جداول. جسدٌ حين يسيرُ يغني وطيورٌ تعزف في صدرِ مرتفعٍ كسماوات سبع..
تقعد قربـي تتحسرُ .. تطلق نظرتهـا لمكان أبعد من قلبي.. الشَّعر كذيل الأفعى يتدلى ..

الكاميرا في هذه الأثناء تجوب على جسدة المرأة.

تقعد المرأة بجواره تتحسر..

• • •

المرأة تتحدث بصوت مسموع.
تسمك على قبضـة كفها.. الكاميرا على القبضة.

وتقول بهمس:

خلقنـا لنكون معاً يا حبيبـي.. تمرّ على القلب ذكرى هـو القلـب مُتَسَعٌ للعـوالم صغيرٌ كبضـة كفي.. كبيرٌ ككـون عجيـب.. ويشبـه بعض الحقائـب حين تكون قديمة.. نخبئ فيها تراث العوائل من صور ووثائق.. والقلـب يشبـه كل المسـارح حـين يفـزُّ بذاكـرة والشخصوص تقـوم بأدوارهـا .. والمُشاهدُ شخص وحيدٌ .. يجلس في أول الصف.

الكامـرة تظهر صـورة حقيبة قديمـة تفتح وتظهر فيها أوراق. وصور وعقود زواج..
ممثلون يمثلون على خشبة المسرح.. المرأة جالسة لوحدها في في أول صف من مقاعد المسرح.

شعــر

صوت الزائر في داخله يقول: ما أجملَ وجهَ الأنثى حينَ تُفكِّرُ بالعالم بالأول والآخر بالعمرِ يَمرُّ سحاباً باللحظات تمرُّ غَزالاً يُسرع في حقلِ الأيام.

• • •

يرتشفان من النبيذ: يحضنها..

صوت الزائر في داخله يقول: حينَ يكونُ العالم نجوى تَشتَعِلُ الأشجار بأثمار الحلوى ننسى تاريخ المَنِّ وتاريخَ السلوى.

• • •

ترفع رأسها عن صدره.

المرأة تقول: لا تنظر للغة المطمورة في قعر الدفتر لا تبصرْ في الشكِّ ولا تتبصرْ ولا تبحث عن أنثى بين الأوراق الصفر.. غرام الأيام يقارب أن يصبح لعبة..

• • •

ينظر إليها ..

صوت الزائر في داخله يقول: أنا لا أبحث بين دفاتر أنثى عن أي رماد .. انا مثلكِ .. ضيعت كثيراً .. وأخذت من الأيام دفاتر.. مرّ الناس على شباك الروح بعضهمو لوَّح بالكف وراح، والآخر غادر من دون سلام

• • •

المرأة تقول: تعال إلى صدري ونم ها هنا يا حبيبي ولا تَستَعِدْ زمناً لا يُرَدُّ ولا زمناً لا يُعَدُّ ولا زمناً مُستحيلْ.. هو العمر جد طويلْ .. وأقصرُ ما فيه طَعم العناق..

• • •

دقائق صمت:

المرأة تقول: حين تكون قريباً مني اعبَثْ بالشعر المتدفق داعب عنقود العنب المتدلي قَشِّرْ لوزَ الشفة وتَنَشَّقْ من عنقي عطراً تتفتح في جسدي أزهارُ الرمان .. فَكِرْ بالثمرات الآن لا تنسى الأغصان..

أُترُكْ ظَنَّكَ وأَتْرُكُ ظني أسرقُ تاريخكَ منكَ وتَسرِقُ تارخي مني..

• • •



جـــــدران



د. سعد ياسين يوسف



1

حيثُ اتَّكأتَ
دافئاً كانَ
أسبحُ في فضاءاتِه كوكباً
أضاءَ مدارَه حرفان
لا شأنَ لي بالصَّخبِ المشتعلِ

خلفَهُ
تؤنسني موسيقى نبضِ التَّكوينِ
حتى تلاقفتني أكفُّ اللهفةِ
غادرني الدفءُ
مع صرختيَ الأولى
وأنا أتهجّى أحرفَ إسمي
المرسومةَ فوقَ جدارِه

2

في أزقّتها ...
الجدارُ أبٌ رحيمٌ
يُحني ظهرَهُ لنصعدَ
عالياً فوقَ الشُّرفاتِ
ونحنُ نُحصي فراخَ الدَّهشةِ
أو نتأملُ حدائقَها المجاورة ...

3

حينَ ارتقيتهُ
مُتلمِّساً خشونةَ ملحِه ،
تجاويفَ صدرِه الغائرِ
بالطَّعنات،
ظلالَ كفوفِ الوقتِ ،
بقايا الخبزِ المتساقطِ ،
تعاويذَ قديمةً ،
ورقَ الآياتِ المتساقطةِ
من شجرِ الله ،
حروفاً كَتَمَتْها
قطراتُ المطرِ ،
لتنبتَ من بينِ حجارتِهِ ،
كفٌّ تحملُني
خلفَ الجدرانِ !!! .
أكانت كفُّ أبي ... ؟؟

4

الجدرانُ المُتهرّئةُ
المكسُوّةُ بالطُّحلبِ
الواقفةُ على إصبعِ قدمٍ واحدةٍ
لا تعرفُ إلا العتمةَ مرآةً
ستكسرُها " الأشناتُ "
المُتهامسَةُ
كبيضةٍ مبقّعةٍ سقطت
على حجَرِ الوقتِ ..

5

كُلَّما عَدَونا
ارتفعتْ جدرانُ الوقتِ
مشهرةً يدَها الحجريّةَ
الملوّحةَ برايتِها الحمراءِ
– المضاميرُ مفتوحةٌ ؟؟ !
لَمْ تُوقفُنا
المصابيحُ التي تكسّرتْ
مياسمُها
على قارعةِ الصَّباحِ ؟

6

الدَّائرةُ ستُغلقُ
آخرَ نوافذِها....
تكفُّ عن الدورانِ
و جميعُ الجدرانِ ستنهارُ
إلا (... ....) .
أنتَ جدارٌ ساكنٌ
وليسَ لكَ سوى سقفٍ
سيغمضُ جفنَهُ
قبلَ أنْ تُدركَ
معناكَ



سـطوع



كاظم ناصر السعدي



متجرّعاً مرارة الخريف

ثعلب الزمن

يتأبّطني إلى قارعة المَلَل

رحلتي نايات مبلّلة بالحَسَرات

أيامي متجهّمةٌ بالخسران

كلما أخترع قمراً لروحي

تحجبه عتمة الانكسار

آهٍ .. ذخيرتي حديقة أحلام ذابلة

عندما يحفر التعب قدَمَيّ

ينتحب الانتظار

تنكفئُ كأس الصبر

شفق العمر

يسكب تباريحه

في أيقونة الغموض





لماذا لستُ أهلاً

للتنزّه في فضاء الجمال ؟

لفَرح بلون الفجر ؟

كيف أطير بجناحين من بخار الألم ؟

كيف أعيد تشكيل وردة متناثرة ؟

سأتوضأ بجلال المعنى

طلباً لياقوت الكلام

رغباتي المخبأة في أعشاش العصافير

سقطت في بئرٍ مهجورة

نكايةً بزقزقة الضوء الكليل

سطوع الأمل في داخلي

يدعوني لابتكار لغة الماء

في النهار

تترك الشمس

خصلة من شعرها على جبيني

في الليل

يترك القمر

لمسة من فضّته على نافذتي

شجرة مثمرة

تكفي عن حيازة بستانٍ عاطل



مصطفى العذاري



حسن عــبد راضــي



عالقاً في الرماد

مستأنساً خرافة موتي

أتدلّى أمامكم بحبال الشنق

يا للأناقة

ساخراً من جحيمكم ومراياكم

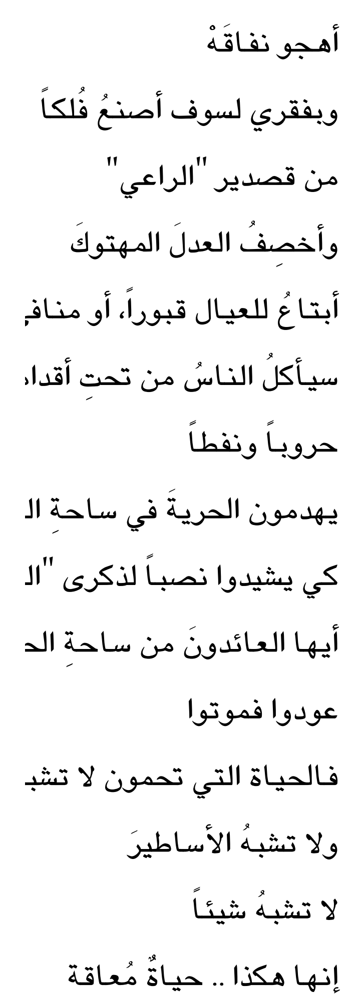
وخفافيش ليلكم

سأُدلّي لساني المقطوعَ

أهجو التاريخَ،

ذاك الذي دماً يمورُ،

ذاك الخياطُ عند الملوك



أهجو نفاقَهْ

ويفقري لسوف أصنعُ فُلكاً

من قصدير "الراعي"

وأخصِفُ العدلَ المهتوكَ

أبتاعُ للعيال قبوراً، أو مناف

سيأكلُ الناسُ من تحتِ أقدا

حروباً ونفطاً

يهدمون الحريةَ في ساحة الـ

كي يشيدوا نصباً لذكرى "الـ

أيها العائدونَ من ساحةِ الـ

عودوا فموتوا

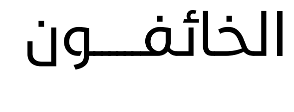
فالحياة التي تحمون لا تشـ

ولا تشبهُ الأساطيرَ

لا تشبهُ شيئاً

إنها هكذا .. حياةٌ مُعاقة





الخائفـــون



منتــهى عمـــران



أيها الخائفون

امنحوني شجاعتكم

لأقطف ثمار الغابة

وأصادق الذئب

وأدخل القصر

لأ فتح أبوابه

أيها الخائفون

أعلم أنكم لن تدخلوا

فأنتم

لا تحبون الغابات ولا الذئب ولا القصور



وأنا مثلكم

ولكني لا أحب العيش

في علب الصفيح

أيها الخائفون

امنحوني قوة

لأفتح نفقا !

ونحظى بسفر

أنا أعلم

أنكم لن تركبوا

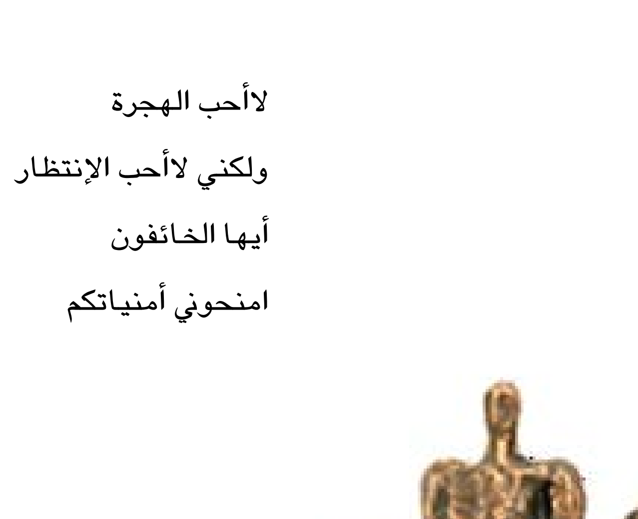
وأنا أيضا

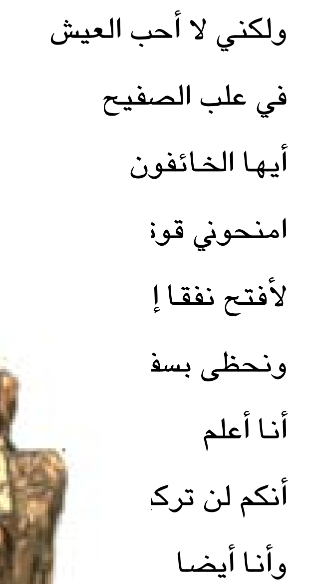
لأحب الهجرة

ولكني لاأحب الإنتظار

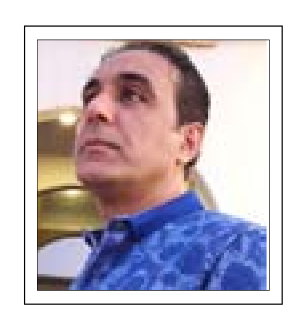
أيها الخائفون

امنحوني أمنياتكم





في محاولة لاصطياد وطن بجثة



عقيـــل حـــبيب



منذ شهرين يجلس القناص على شاطئ هذا الكون صياد حزين

اكثر من 700 جثة لن تكفي سيدي وراء الحدود

ما زال هؤلاء الشباب في الشوارع

متى يعودوا الى منازلهم لكي أعود

الى أين أعود يا إلهي؟.

شعـــر



جثة يلقمها سنارته طعما لجثة

ولم يصطد غير الأنين

غير صراخ الجثث مغروزة فيها قنابل الدخان

ومعلقة من غلاصمها لفراغ اسمه الوطن.

في المحشر

في طوابير طويلة

يقفون صامتين

شباب صغار واطفال عراة

ولكثرة ما ابتلعت اجسادهم من الدخانيات

والرصاص كان وحده الدخان يتكلم خارجا من

افواههم الفاغرة

نظرت اليهم الملائكة وتحسرت، ودمعت عيني

الرب: لماذا وضعت كل هؤلاء الصغار في صنارتي

ولم اصطد غير هذا الأنين؟

استطيع ان اتخيل كيف ستبدو هيئتي أنا الرب

وهذا الفراغ الذي يشبهني ونحن نجلس مثل

أخوين في صورة فوتغرافية

ولشدة الشبه بيننا، كانوا كلما رأوه تذكروني

الفراغ الذي رحل قتيلا وتركني أخذ مكانه

في الصورة

يقول الرب

متى أفرغ من نفسي، لقد تعبت من هذا الامتلاء

إن كنـت أخـي حقا أيها الفـراغ فعليـك أن تنصت

لمخاوفي

أنا خائف منك وأرتجف

سيخترق رصاصهم خيمتي هذه الليلة

هـذه الليلة ستنـام بندقية بدل كلمـة (شجرة) في

جملة هذا العالم

صباحا سيولد العالم ناقص (صفاء السراي)

الغيم يسافر تحت جلدي لغة مبهمة

احتاج كلمة لأجل نسيانك

الـبرد لا يدعني اكمل نطق اسمك مـن أجل أن يولد

العالم

هذه الليلة قلبي مائدة لنبضات الموتى

يتدحرج العالم في دمي كرة من سبات

لمـاذا تصـر ربـة المنـزل أن تخبـأ صراخهـا في

شراييـنهـا حتى تجلطت؟ أنا كنت أخبئ صمتي في

جواريب اعقدها وأرمي بها وراء الخزانة

لـكـن أمـي كانـت كل مـرة تعـثر عليهـا وتعيدها،

فاضطر لارتدائها

لهذا في كل مرة أجدني أمام بوابة قرى البكاءين.

شعـــر

ما يشبه المقهى



ســـالم الســـالم



يومها عانقت اسفاري

أرصف السماء

باحثاً عن بقايا جذع شجرة كي استريح

فاجأني الملاك إبليس

كان يشبه السلام

جلسنا على ما يشبه المقهى

سألني كيف هي الحياة هناك

هل تشبه ما نحن فيه الآن؟

حيث يتصافح القاتل مع القتيل

والأغنام تسيرُ جنبَ الذئاب،

بيت العصفور فوهة بندقية،

الذباب يتسلى بالملل

هنا لا أحد يجلس على كرسي الاغتيال

لا توجد قصة حب عابرة





لا كتاب ينتجه الاغبياء..

الأم لا تسأل ولدها

هل تأخر عن الحرب

لا يوجد مطرٌ تسقطه الشمس

ولاصيفٌ يبحثُ عن قطرة ماء

هنا إله لا يوزّع الرغيف

كما يشتهي

هنا الكل عرايا

يستترون بأوراق الشجر،

إلّا أنا مللت من السجود

فنزلت إلى الحياة

لأشاهد عن بعد

كيف يأكل الإنسان

كيف يحلم

كيف يبكي

كيف يصنع حرباً ضروس

من أجل إله

لا يملك وطن

شعـــر

النسيان يا حلوى اللاشيء



حسين الجـــارالله



يا نباتَ الخِفَّة وشقيقَ مرح الرعاة

أتوسلُ عجائبَ حواسك

وانسيابَكَ الشهي ومخلوقاتِ خَلاصك

أتوسلُ أمومتَكَ للسكارى ولِشطارة الينابيع

دُلَّني على زرِّ نُبوّتك وعلى ماسحةِ الحزم

والتذاكي التي أهداها لكَ الهباءُ السعيد

دُلَّني أنا البطريقُ المُثقل بِجَلادة السواحل

دُلَّني على عرباتك مسحورةِ المساكين

أستقلُّها إلى حيث لا زغاريدَ

ولا شتائم أحبكَ وجاموسُ الصحو جاثمٌ على قلبي



الصغير

ليس كثيراً أو مرعباً إدخالكَ لي قا

معاطفك

وحلباتِ إباحيتكَ الخرساء

وخيمـةَ سرياليتـك المطمئنـة كـ

أعزب

ليس كثيراً يا شامةَ اللذة بخدّ الغمو

اطلاقك جراءَ رحمتك على عثرةِ مكر

وسقوطي كعطلة مفتوحة بقدح

ذوبانك الهادئ

أنا بُستانيُّ التردد

كلُّ ما ملئتُ به سلالَ مفاجآتي

كلُّ جرسٍ روَّضْتُه بصمت العقيق

كلُّ يوم شَقيتُ بشطف صُلحِه اللعوب

كلُّ جسارةٍ فَجعتُ قمرَها بجاذبية حماقتي

كلُّ ما لدي مِن صواعقِ إناثٍ وأيدٍ نَثَرَتْني

حبوبَ قصصٍ معطوبة أمام مناقير المعسكرات

وصُحفاً رمتني كفاكهةٍ مريبة

كل مـا لـدي أيهـا النسيـان أحملـه لكَ

كإرثٍ طائش

أرشّ به باحةَ لغزك الكسول

سرجه فرسك سليلة السراب

ه ملهاتك المدببة

منها عسلُ الوسْوسة

فهم غنيمتَك الطارئة

ب بريدَك السريع

يتني أفكّك عذوبةَ حياديتك وليتك

أخذتني أيها النسيان كَخادِمٍ مَّيتِ التذمر

لأنظّفَ منزلك العدمي

وأغسل صحونَ غيبكَ اللذيذ

وأسقي أشباحَ حديقتك بإبريق سذاجتي

وأصارحكَ بالسنونو وأكتمك بالإفول

وحين أتعب أفترش نعاسَك الرائد

وأتوسَّدُ كمنجةَ حَيرتك الدافئة

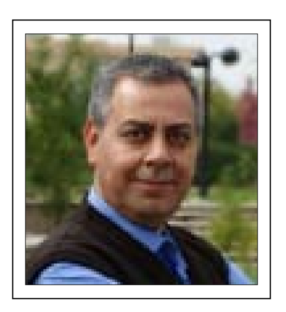
وأحلـم بنسيـان كلِّ شـيء إلَّا خروجي مِـن قبضتِكَ

البريئة.





من معجم العين



حميد عبد الوهاب



في غيهب جب السنوات

يغرق عمري

و أن أتامل شكل خطوط يديك

أقرأ في صفحة عينك الأولى

غزلاً صوفياً و أرى

إن لم تخدعني عيناي شواطئ دجلة

هل دجلة يجري مخموراً

يقطع كل بقاع الأرض

لكي يستلقي في عينيك



لا آمن عينيك على قلبي

أعني لا ضرورة لمثل هذه النظرة

أعلن حظر التجوال غداً

كما أن الغابات لم تعد كثيفة اليوم

لنختبيء خلف شجرة

• • •

تعرفين لماذا أحب عينيك

مع أنهما يحتجبان خلف نظارة طبية؟

منذ أكثر من سبعة عشر عاماً

تهملين نصيحتي بعدم البكاء

عندما يتهمني المؤجر شهرياً بالكذب

كنت أجيب بعنف

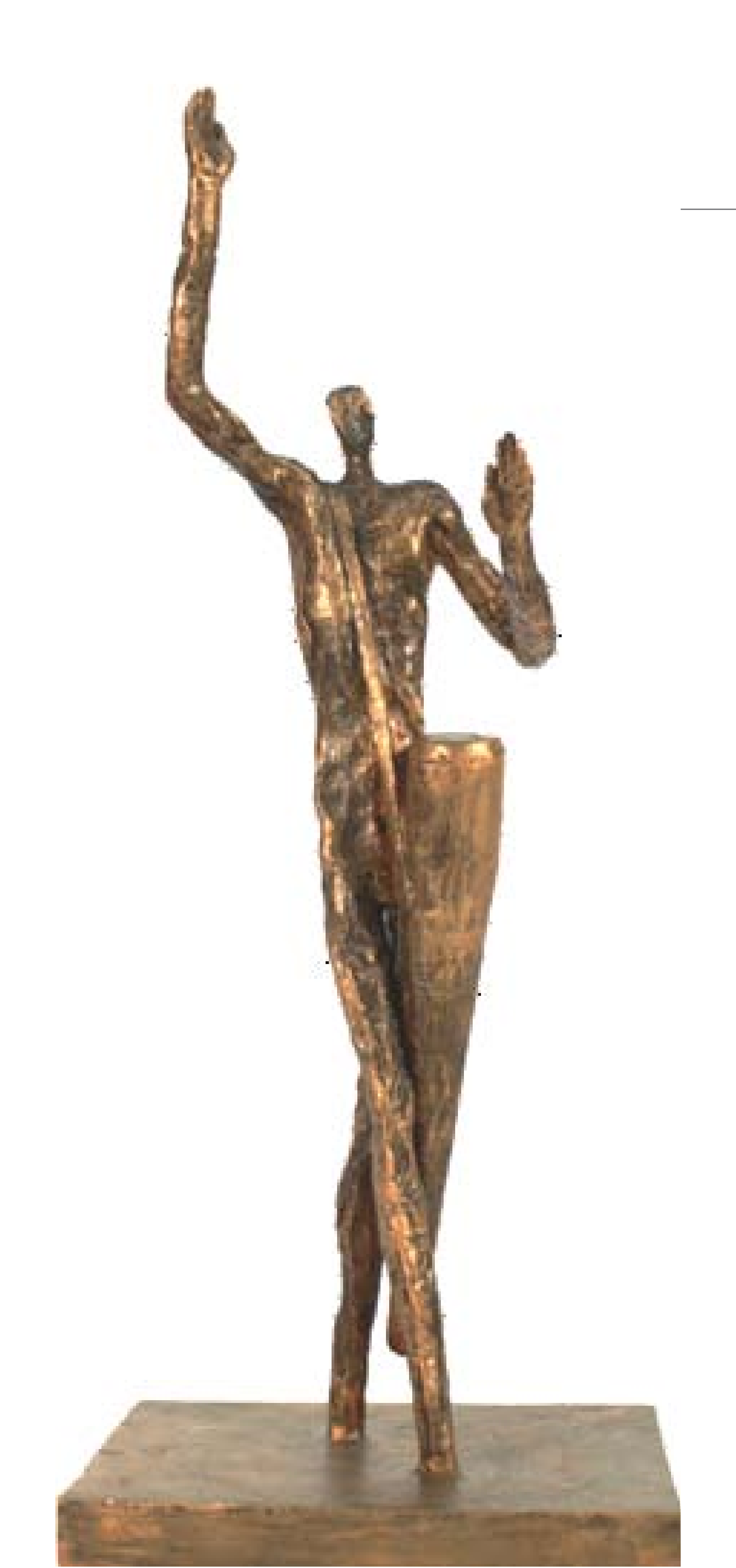
لست بكاذب

بعد أن ينصرف طبعاً

• • •

أتصفح كتاب النسيان

يتقلب قلبي



بين إصبعين من أصابع الحب

مكتبة الجيل العربي

تذكرني بعينيك أيضاً

لأنهما وحدهما

جيل الزمن الجميل

• • •

أعتذر لغابتي نخيلك عن طفولة قلبي

ما زال يبحث فيهما

عن ما تساقط من الأمل

عاشقاً و منهكاً

يحمل زهرة يحسب أنها قصيدة

×××

مع إطلالة كل يوم تقريباً

يطرق الحرس الأبواب برفق

يطلبون إليّ بلطف بالغ

أن ألتفت إلى الحائط

و أن أحني قامتي قليلاً

و على سبيل المزحة

ربما اصطحبوني إلى متنزه المشتبه بهم

عيناك تنث دموعاً

تسقط في أقصى قلبي

يطرق الحرس الباب ثانية

الزنزانة أكثر وفاء من الحدائق العامة

افتقدتني بسرعة

ـ عفواً فاتنا أن نعيد ساعتك اليدوية

ـ شكراً أهداها لي طلبتي

عندما كاد المعلم أن يكون رسولاً

أشكركم فعلاً

نحن بخير

النقود ليست مهمة !

سِيرةٌ لأبوابِ المَدينة



فهـــد أسعـــد



مِن قبلِ أنْ يولدَ الماءُ الذي انبجَسَتْ
منهُ سُلالةُ أيّامي التي تَجْري
مِنْ قبلِ أنْ لثغَتْ في داخِلي مُدنٌ
لِكي تدلَّ نُجَيمات على الفَجْرِ

قبْلَ اندلاعِ أغاني العِشْقِ في لُغَتي
وقبْلَما اشْتعلَ الموّالُ في شَعري
وَقبْلَ أنْ يصْنعَ الأطفالُ مِنْ وَرَقٍ
طيّارةً ويفلّوا بـــــــــكُرةَ العُمْرِ

كانَتْ هُنالِكَ حرْبٌ لا توَجِّلُهمْ
إلّا لِتحشُرَهم فــي فَوهةِ الذّعرِ
كانوا يُغنّونَ (يا سُمّاق)*.. يَجرحُهمْ
حِمضُ الأغاني ولا يَدرونَ بالتّمرِ

هُناكَ طِفلٌ وما انفكتْ مَلائِكةٌ
تلمّهُ كشظايـــــا الكوْكبِ الدُّرّيْ
وثَمَّ طِفْلةُ (بَيْبُونٍ)** بهِمْ ذبُلَتْ
لمْ تبْلغِ الرَّشفةَ الأولى من النَّهْرِ



سوى الخُرافاتِ لمْ يَجْنوهُ مِن وَطنِ

ولمْ يُحبّوا سِوى المكْذوبِ في الشِّعْرِ

من أينَ يأتونَ بِالبُشرى لأعيُنِهمْ؟

همْ يعرفونَ بأنْ لا شيءَ في البئْرِ

تَتلمذوا بينَ أيْدي الموتِ واختصروا

للوافدينَ عليهمْ مُعْـــجمَ القهْرِ

وقصّتِ الحَرْبُ أقداماً لفرحتِهمْ

كانتْ ستركضُ حتّى لو على الجمرِ

همْ أحْرفٌ سقطتْ من أبجديّتِها

وجاءَها المحْوُ فاستعصَتْ على النّبْرِ

لا يَقرأونَ سِوى أحزانِهمْ، ولِذا

سَيسقُطونَ كَضِحْكاتٍ من الثغْرِ

سَيفشلونَ بعدِّ العُمْرِ.. يبغتُهمْ

فلا يَموتونَ إلّا ســـاعةَ الصِّفْرِ



بِلا بِطاقاتِ تَعريفٍ سَتَعْرِفُهمْ

عنوانُهم نُدْبةُ البارودِ في الصّدْرِ

همْ هكذا حُكِمتْ بالقَطفِ وردتُهمْ

مُذ ماتَ حقلٌ وكانوا حبلَهُ السّرّي

كانوا الفَراشَاتِ في فُستانِ فاتنةٍ

في غفلةٍ سَقطوا من رقةِ الخصْرِ

يُعلّقونَ على النّيرانِ دهشتَهم

ويَرسمونَ شُعـــاعاً بالغَ السِّحْرِ

إلى المَدارسِ رَاحوا، أمُّهم نَظرتْ

لكنّهـــم لمْ يَجيئوها معَ الظّهْرِ

تقصُّ للدربِ رُؤياها، تقولُ لهُ:

رأيتُ في النَّومِ أنّي فارغُ حِجْري

وحينما كتَبوا (دارٌ) بدفترِهمْ

مِنْ فرْطِ غُربتِهم نَاموا على السّطْرِ

أجسادُهم أم دَواةٌ حولَها ازدحمتْ

أصابعُ الموتِ فانْقدّوا من الحِبْرِ

إذْ لم يَسَعْ موطنٌ نبضاتِ أصغرِهمْ

فيكفَ يحشُرهم في مَوطنٍ شبْرِ؟!

همْ لم يَموتوا ولكنْ حينما رَجَعوا

توَهّموا بينَ بابِ البيْتِ والقبْرِ

*أغنية تراثية موصلية

**اسم زهرة البابونج بلهجة أهل الموصل، وهي أشهر زهرة في نينوى، وقد كانت رمزا للآشوريين؛ إذ تظهر في منحوتاتهم دائما كعلامة على الربيع والانتصار

حقل المحار



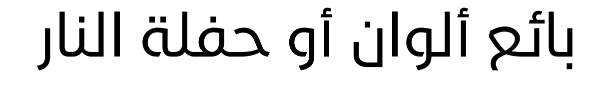
سمير غالي



يسميه الناس هاشم محارة . لايعرف أحد من الحراس الليليين عنوان بيته ، لكنه عندما يغادر مبنى الكلّية عند الفجر ، يتخذ بدراجته الألمانية درب محطة القطار ، وما أن يعبر سكة الحديد المتاخمة للبيوت الحكومية الواطئة ، حتى تلاحقه كلاب الخرائب المحيطة بالمدينة ، فيختلط نباحها بهدير محرك دراجته لفترة طويلة ، قبل أن يغيبه غبار الطريق . كان شديد السمرة ، شارف على الستين ، يعتمر كوفية سوداء على الدوام ، وتحيط وجهه المجدور لحية بيضاء شذبت بعناية . جاءنا منقولاً بعقوبة من كلّية تمتاز البنات فيها برقابهن الطويلة المخنوقة بعقود اللؤلؤ . وطالما سألناه عن تلك الرقاب ، لكنه كان يزم شفتيه بخيط من الأسى ويغادرنا متذرعاً بقضاء مافاته من الصلاة ، فيختفي طيلة الليل ، ولا يظهر إلا عند الفجر ، معروق الوجه ، وقد ابتلت لحيته بالدموع .

ولم أكن من النوع الذي يكترث لاختفاء حارس ليلي ، فقد أورثتني قراءة الكتب عقدة ذميمة ، وهي ذلك الشعور بأفضليتي على الحراس ، وبأنني لا أنتمي لعالمهم المحصور بالبنادق القديمة والكلاب ودخان المواقد وأباريق الشاي المطلية بالسخام . لكن تغير أحوال البنات في كليتنا وظهورهن كل صباح برقاب طويلة مطوقة بعقود اللؤلؤ جعلني أقتفي أثر هاشم محارة بعد اختفائه ذلك الغروب . كانت العتمة شديدة ، فاستعنت بمصباحي اليدوي ومضيت نحو ملاعب التنس . أجفلت الزرازير على شجيرات الغرب التي سورت الحدائق هناك . ثم بحثت في المسابح المغلقة . كان السكون يعم المكان ، وليس سوى صدى إيقاع تحدثه قطرات تسقط بتتابع ممل داخل الحوض من حنفية معطوبة . دخلت المبنى . فتشت قاعات المحاضرات في الطابق الثاني فلم أجده . ألصقت أذني على كل أبواب غرف الموظفين علّي أسمع صوتاً ولكن دون جدوى . صعدت إلى سطح البناية . تأكدت من المراحيض في الأسفل ، ولم يكن هاشم موجوداً في أي مكان . لم يبق غير ملعب كرة القدم . ذهبت لإنارة أبراجه الأربعة . ليتني مت قبل تلك الليلة ولم أمر من هناك . كان ثمة نشيج يقطع القلب ينبعث من غرف المنازع حيث تستبدل البنات ثيابهن الرسمية بملابس التدريب . توقفت . دفعت الباب رويداً رويداً ، وسلطت دون حياء بقعة الضوء عليه . كان يضم إلى وجهه بعض الملابس الداخلية ويبكي بحرقة تعز على الوصف . لم أشاهده بعدها ، أخبروني انه قدّم طلباً ملحّاً بنقله إلى كلية أخرى ، لكنني لم أشاهد في حياتي كمية من اللؤلؤ ، مثل التي شاهدتها في ملابس البنات تلك الليلة .





بائع ألوان أو حفلة النار



أحمد محمد الموسوي



فجأة، عند الفجر، قبل بزوغ أول خيط للشمس، وجدتني في عرض الشارع الرئيس في المدينة، أدفع عربة حمل متوسطة، لا أدري من أين أتيت بها، ولكنني متأكد أنها ليست لي، فكيف لفنان مثلي أن يمتلك مثل هذه العربة البالية المتهرئة؟! الأشياء الوحيدة التي أستطيع ادعاء ملكيتها هي اللوحات المكومة في حوض العربة، فهي لي، رسمتها بفرشاتي على مدى زمن طويل كنت أحرم نفسي من ضرورات حياتية عديدة لأشتري القماش والفرش والألوان والخشب وأتم واحدة، أعلقها بعد انجازها على الحائط أمامي ليوم أو أكثر بقليل، ثم أركنها بعد ذلك في المخزن مع أخوات لها أو الأصح فوقهن. فمنذ أن اكتشفت للون طعماً أتذوق درجاته بأطراف بصري، كنت أواظب على ممارسة عادتيَ السحرية هذه بشبق لذيذ، وأنا أجول في رياض الأحلام منادياً على بضاعتي بصوت مغنٍ ريفي

رخيم، دافعاً بيدين متعبتين عربة حمّلْتُها من ثقل سنيني لوحات وتحفاً فنية، منها أصلية لي، ومنها بنسخ مقلدة لفنانين عالميين ومحليين، مشهورين وغير مشهورين ... على كل حال هذا ما كنت أعتقد، واتضح لي فيما بعد أن الحقيقة هي غير ذلك، فالفنانون – العالميون منهم والمحليون – غير مشهورين عند عامة الناس، ولو كان العكس لما بقيت هذه اللوحات الثمينة حبيسة حوض عربتي المتآكل طيلة هذه السنين!! ولكن مهلاً ... فهي ليست عربتي ولا أدري من أين أتيت بها، أو بالأحرى من أين جاءتني، وإذا كنت على سبيل الفرض قد تورطت يوماً واشتريتها، فلماذا أفعل ذلك؟! هل لأنني كنت معجباً بالعربات الخردة؟! وكيف أجزت لنفسي أن أدفع مالاً وإن كان قليلاً بعربة عرجاء تسير بعجلة مضلعة؟!... نعم لا تتعجبوا أيها السادة فإحدى عجلاتها مضلعة، وهذا للأسف ما اكتشفته بعد مسير خطوات على الاسفلت البارد، كانت العربة تهتز مع كل دوران للعجلة فيميل أعلى حمولتها إلى السقوط لأقف وأمنعها بيدي دافعاً إياها إلى الداخل. محتويات هذه العربة أيها السادة هي حصيلة عمري الذي قضيته في مشغلي بين اللون وحركة الفرشاة والطين والحجر وازميل النحت باحثاً عن الجمال ... ورغم أنني إلى اليوم لم أبع منها عملاً واحداً إلا أنني ما زلت مصراً على فكرة الدوران بها في الأصقاع مثل فلك لا ينتهي، حالماً بأحدهم يلتفت إليها في لحظة ما ويشتري واحدة، أو ربما أكثر من واحدة..!! ولا أريد أن أسترسل أمامكم في الأحلام وأذهب بعيداً لأتخيل أحدَهم وهو يشتري كلَّ محتويات العربة........!!! فخنجر الشتاء هذا اليوم مصر أن يطعن أضلاعي الشائخة بنصل من ثلج كآبته..... البرد أيها السادة جاء ثقيلاً هذه المرة!!! إلى درجة بدا معه الطريق إلى السوق طويلاً جداً!!! ... وكان الاثنان ينثان في نفسي مرارة سحيقة... ولكن مهلاً..... أنا لا أدري لمَ أسرد عليكم تفاصيل هذه الحكاية...؟! ولمَ أنتم منصتون لي هكذا باهتمام.....؟! فأنا أيها السادة لا أعتقد أن هناك أمراً مهماً في حكايتي يستحق الانصات منكم.....! وعلى كل حال فإن كان هناك ما يستحق صبركم على سماع هذا الهذيان فهو بالتأكيد ما سأسرده عليكم الآن: في السوق، وفيما كنت أحاول أن ألم أطرافي الزرقاء إلى بعضها اتقاءً للبرد وقعت عيناي على الحقيقة... نعم الحقيقة أيها السادة... الحقيقة كاملة وواضحة وبلا مبالغة!!!! واسمحوا لي أن أولاً أعترف أمامكم بأنني لم يخطر على خلدي يوماً أن أرى ما رأيته..... كانت الصدفة وحدها هي من قادني إلى هذا الاكتشاف، المفاجأة، بل إلى هذه المواجهة الصاعقة..... وأعترف لكم أيضاً أيها السادة أن المشهد أرعبني في البداية حد الموت... لكنني تعاملت معه بعد ذلك باسترخاء شديد ولامبالاة عالية، ولا أدري لماذا أيضاً... المهم أن الحقيقة المرعبة التي تجلت أمامي ورأيتها بعينيَّ أيها السادة هي أن وجوه الناس المتجمهرين في السوق كانت بلا عيون...!! نعم، هذه هي المفاجأة ... هذه هي الحقيقة ... وجوه بلا عيون ..... وجوه لحمية ممسوحة ليس فيها أيُّ ملامح تدعو للاعتقاد بآدميتها المتعارف عليها ... وبدت لي من الغرابة حتى أنني انتبهت وتساءلت مع نفسي: لمَ لمْ يخطر

ببالي يوماً أن أرسم لوحة لأناس كالذين أمامي...؟!!
ربما لو فعلت لكانت لوحة رائعة تفوق أعمال أكبر الفنانين في العالم... وجوه ملساء لم يكن فيها سوى خطوط لشفاه تتحرك بلا صوت أحياناً أو همساً في أحيان أخرى ... وجوه ترتفع إلى الأعلى ببلادة مقرفة، مثبّتة على كتل من العضلات المتورمة لأجسام تشبه هياكل كونكريتية لا هندسة واضحة فيها، تسير بحركات رشيقة تطأ الأرض بإيقاع مضبوط ومحسوب رياضياً، فلا تضرب كتفٌ كتفاً أو يدٌ يداً أو رِجْلٌ رجلاً أخرى.....!! –
آآآ ... صحيح ... لماذا يتجه العميان برؤوسهم إلى نقطة في الأعلى دائماً، فيما يميل المبصرون برؤوسهم إلى الأرض ؟!!!!! سؤال كان ينفخ جمرات الشك والاستغراب في رأسي كلما نقلت بصري في الأرجاء متفحصاً تلك الوجوه وأنا أصطنع توضيب عرض بضاعتي الكاسدة... في لجة السوق وبعد وقت ليس بالقليل بدا لي البرد وكأنه حصانٌ جامح، تجسد أمامي واقفاً على قدمين شبه قائمتين كما في مشهد هوليودي قديم... وبحركة عفوية مني أردت أن أمتطي هذا الحصان الجامح أمامي، وأطلق له العنان باتجاه ما... ربما باتجاه السماء، إلى حيث

تتجه كل هذه الوجوه البلهاء أمامي ... لكن إحدى قدميّ علقت بجزء من عربتي فوقعت على صفحة وجهي، مرتطماً بحجر على الأرض. آآآه...!!! أحسست بماء الحياة القاني وهو يسيل دافئاً على خدي المجعد، مددت إليه إصبعين مرتجفين كانا مثل فرشاتين أتعبتهما خطوط لوحة عصية لا تكتمل، حاولت أن أرسم مشهد الهدوء على لوحتي الحمراء، تخلصت من بعض التراب العالق بوجنتي، ارتميت على ظهري قليلاً... فكّرت وأنا مستلق على الأرض:
– لماذا لا أحرق هذه اللوحات الكاسدة وأتدفأ بنارها...؟!! ... لماذا؟!! فجأة استفاقت كلُ شياطين الحقيقة برأسي ... أحسست بها وهي ترقص وتدور حولي مثل جوقة هنود حمر........ كانت تصرخ فيَّ:
– النار ... النار ... النار!!!!!!!!
رأسي كانت كتلة من نار، والراقصون أفكاراً مجنونة ... تدور وتدور، وتدور ... ترقص وتدور وتدور ...
ومثل مجنون ثائر انفجرت فوهة البركان النائم في أعماقي ... وبدأت ألسنته الشرهة تأتي على لوحاتي الواحدة إثر الأخرى ... خشب اللوحات المحترق كان يملأ المكان قرقعة وأزيزاً ... الحرارة تتسرب عبر الأجواء إلى أجزاء المكان ... وفيما أنا مشغول بقرقعة الخشب المحترق بدأ الناس الـ (بلا عيون) يتحلقون حولي مثل فراشات عمياء ... يمدون نحوي أياد لحمية بلا عظام، يفركونها بشغف طلباً للدفء... وكانوا يزدادون ازدحاماً على العربة المحترقة كلما زاد أوار النار فيها...
الغريب أنني وعلى الرغم من قربي من مصدر النار، حيث كنت فيها تقريباً، لم أكن أشعر بالدفء مثلهم...
جربت أن أمد يديَّ أكثر فأكثر إلى مصدر النار التماساً للدفء، ولكن من دون فائدة...
كنت أرى النار ولا أشعر بدفئها...
أمسكها بأصابع يديَّ ولا أشعر بها...
البرد كان مصراً أن يطعن خاصرتي بأنصال الثلج، فيما تخرج النار لي لساناً طويلاً وكأنها تهزأ بي... جعلت أوزع نظراتي يائساً بين الناس الـ "بلا عيون" والنار الباردة والعربة العرجاء ولوحاتي المحترقة، حينها فقط أيقنت أن عليَّ أن أتخلص من عينيَّ لأهنأ بالدفء!!!!!

• • •

مع أول ضياء للشمس كانت سيارات الاطفاء تنهي عملاً شاقاً امتد لأكثر من ساعة، فيما كان رجال الشرطة يترجلون على عجل من سياراتهم ليفحصوا المكان شبراً شبراً، ويستجوبون كل من يقع تحت أنظارهم، وكان سكان الحي وجمع غفير من المارة يتجمهرون عند باب بيت الرسام العجوز، ممسكين بأنوفهم وسط روائح النار المطفأة المنبعثة من مرسمه، ويلوكون الأحاديث السريعة عن صاحب الجثة المتفحمة، ذلك الرسام العجوز الأعرج ذي القدم الصناعية الرخيصة التي حصل عليها من إحدى المستشفيات الحكومية بعد أن خسر قدمه ذات حرب، ويجترون أخباراً قديمة تحكي قصة وحدته الغامضة وكآبته الحادة ومحاولاته العديدة للانتحار التي توجها أخيراً بحفلة النار الصاخبة فجر هذا اليوم.

قصص



ثلاث قصص قصيرة



طـــــه الزرباطـــــي



الحرب

لا يمكـن استهجـان الأوامـر مهمـا كانـت غريبة، الاستهجان يصنع منك عدوا ،قيل نفذ ولا تناقش. ارسلـوا لي خمسـة وعشرين جنديـا ،الاشارة تقول يعـبرون تنكة هـولان ،خلف العـدو، عبورهم محال، يعنـي هـؤلاء طعم ،يعدمـون لكن بيد الاعـداء، حين اجتمعت بهـم ،لم استطع مغادرة حـزني على موتهم القريـب، لكن بصرامة مصطنعة، تحدثت عن الوطن، ليس الوطن الذي جاء بهم ليموتوا في لعبة حرب . مـن ملامحهـم، عرفت من هـم، معهم نائـب ضابط جلّـوب وهو محمل فيما يبـدو بأوامـر سريّة، كيف يفجـر بهـم الالغـام بزجهـم في ارضـ المعركـة، او جعلهـم طعما للعدو يكشف جوانـب من قواه،وحجم نـاره. كنا في رمضان ،بعضـ جنودنا زودوهم بما اعـدوه للإفطـار ،وربمـا لم يتنـاول الطرفـان افطارا

،ولكل جانب اسبابه! خيم حزن شديد ،جلوب بعينين ماكرتـين ،وبحـركات سريعة ،ونظـرات قلقة يراقب كل شـيء، معظمنـا يفهـمُ اللّعبة لذلك طلب منا ان نهيـئ فصيـلا كامـلا ،كفصيل اعدامـات مخافة ان يهربوا ،او يثوروا، كان قد جيء بهم من السجن ،ثمة علامـات تعذيب...قلت مع نفسي جـاءوا ليموتوا.... فجـرا بصمـت وبأسلحـة خاليـة مـن الرصاص، وبعضهـا خال من بيـت التربـاس ، أو ابـرة الرمي... سيقوا كفصيل...كنت ننتظر انفجارات الغام ،او رمي حـاد يخدش ظلمة تلك الليلة مـن رمضـان ...ليلة قلقـة مرت ،لـكلٍ واحد منـا سبب لقلقـه ...في الفجر مـع خيوط الشمس الاوُلى عـادوا بجثة جلوب ممزقا بالرصاصـ...دون ان يصابوا بشيء...قلت لهم كيف عدتم ؟ سترميكم فصائل الاعدام ....
وانـا مـن الصعب علي اعـدام عراقيـين لا ذنب لهم ،وبرصاص جيشهم...سأحاول اشغال الربع لتهربوا ....شاهـدتُ ابتسامة ،نسخة واحدة من ابتسامة على محياهم ...حين هربوا، ضاعوا في الارض الحرام .... شكرت ربنـا لم اسمع صوت انفجـار ...يعني احيانا تكـون الأرضُ الحـرام اكثرُ رحمة ،مـن وطن يحكمُهُ ظالم.....

العكاز الهرم

العكازُ الهَـرم برأس معكوف بعناية على شكلِ رأسٍ أسـد ، تساقطَتْ أجزاء من لونـه الأسود اللامعِ ،كانَ مُلقـى علـى المصطبة الخشبيـة في حديقـة الغرباء ، كان مُتعبـا ، مَلـولا ، مُتعكـر المـزاج ، مُنزعجا من مِـزاج عبـد اللّطيـف السبعينـي ،الهـرم ، والمصاب (بهـوم سك)
اصطـدم بسؤال المصطبة الخشبيـة (تبدوان توأما) واكمل بعد صمـت (يبدو انك تُحبه وتتحمله، لمَ كان يبكي ؟ أيشكو من مرض ؟ من حاجة ؟
أجـاب العكاز الهـرم من غير أن يغـيّر في موضعه ، وكأنـه يتواصلُ الهمسَ في أذن المصطبة الخشبية: الخريـفُ غاضـبٌ هـذا العـام ، المزيـد مـن الاوراق تسقـط، وصوت الريح ايذان بوحدة الحديقة ، ستبقى وحيدا ...
ثـم اردفَ : صحتـهُ طيبـة على الرغم مـن عمره ، انا صاحبته بعد أن منحوني له كهدية ، لم يكن يحتاجني ، كان يتبختـرُ بـي ، ويعاقب بـي اولاده ، واحفاده ، وحتـى اولاد زقاقه ، هو ضابط قديمٌ ،صعبُ المراس ؛ لكـن الغربة أبكتـه ، لم يترك رصيفـا، او مصطبة ، او جذعـا الا وبكـى لوطنـه ...جلوسه الطويـل سيما في الشتـاء سبب، وبطولاته ، وخشونتـه ...أعتقد انه سيموت قريباً على مصطبة ما ،في حديقة ما .. ماذا سيكون مصري ...؟
ضحكت المصطبة بصوت عـال وأضافت : في أوربا المتطـورة جدا ! توجد دور للعـكازات القديمة ، كدور المسنين لا تبتئس ، انا المسكين انتهي حطبا ...
بعـد ساعة من الصمت قالـت المصطبة : يـا صديقي جسـد العجوز باردٌ جدا ، لعـل نبوءتك تحققتْ ...لعلة مات فعلا ...
بعـد صمـت ثقيل قال العـكاز الهرم بصـوت مهزوم متردد : أتعرفُ عنوانا لدور العكازات للمسنين ؟
وأسقطَ دمعتين دافئتين ...وصمتَ طويلاً ....



رائحةُ وطنٍ



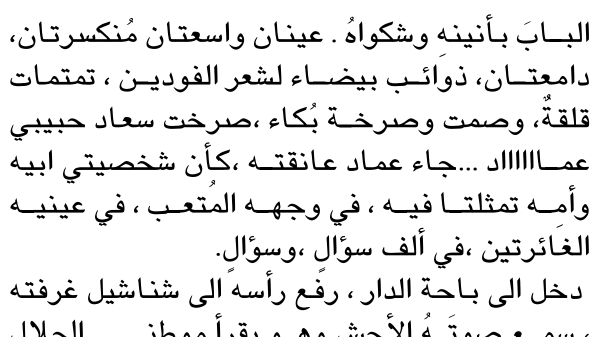
بعد ما يقرب من اربعين عاما ، بعينين مخضلتين بالدموع ، وذاكرة مزدحمة بالصور،يترجل عماد من سيارة التكسي ، في شارع الجمهورية ، نظر الى خلفه تذكر (عكد النصارى)* حين ادار وجهه ،اختلطت اصوات الطيور ، برائحة سوق الغزل ، مرت أسماء، وأحداث ، قال في نفسه : أبيّاتٌ على السقوط هذه الدموعُ اللعينة ، أنزلنَ لأرتاحَ ...

في دهاليز الدهّانة . رائحةُ الخشب في معامل التخريم ،تختلفُ عن رائحة خشب (الشناشيل)** : قال لنفسه كأنهُ يتحدثُ الى احد ما . مرّ بالعشابين ،حين اندفع يمينا الى شارع ابو السمسمية ، نزل الدمع قال لنفسه ،أيتها اللعينةُ نزلتِي أذن ؟ حتما رائحة الطعام، واصوات الامهات الغاضبات من اطفالهن .. الهواء البارد الذي يخرج من البيوت محملا برطوبة حريفة ...صور...وروائح ...ووجوه ، كأن فلما هائلا بالأحداث ،باللقطات السريعة ، بالموسيقى ....بضربات قلبه التي بدأت كحصان جامح تضرب قضبانَ صدره .

وقف أمام الباب الخشبيّة العملاقة ، بمطرقتها التي أخذت شكل رأس حبيبين من الحديد ،بعد الطرق يتعانقان في قُبْلَة (كم كان ماهرا من اصهر حبيبين ليتعانقا) تذكر تعليقه قبل لربعة عقود ...أمتعض من زر الجرس الكهربائي ،وابتسم منه ساخرا ، والدمع يلملم جيشه ليهجم ...

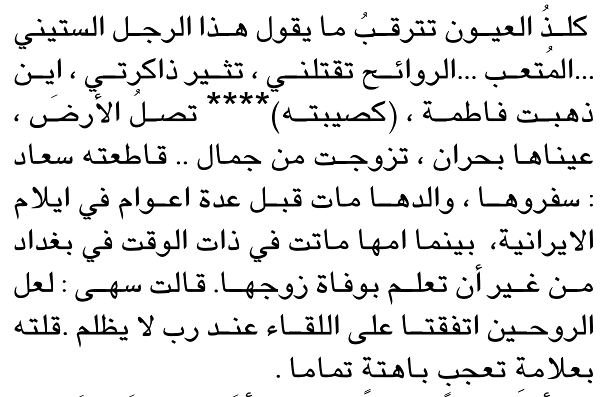
سمع صوتا مألوفا منوووووو ،صوتٌ غاضبٌ ، حنونٌ ،خائفٌ ، لم يقوَ على الرد ، حين فتحَتْ

البابَ بأنينه وشكواهُ . عينان واسعتان مُنكسرتان، دامعتان، ذوائب بيضاء لشعر الفودين ، تمتمات قلقةٌ، وصمت وصرخة بُكاء ،صرخت سعاد حبيبي عماااااد ...جاء عماد عانقته ،كأن شخصيتي ابيه وأمه تمثلتا فيه ، في وجهه المُتعب ، في عينيه الغائرتين ،في ألف سؤال ،وسؤال.



دخل الى باحة الدار ، رفَع رأسه الى شناشيل غرفته ، سمع صوتَهُ الأجش وهو يقرأ موطني ...الجلال والجمال ....شيءٌ ما أعتصر في صدره اراد ان يسب ويدوس على شيء ما ، ويُحطم كأساً ...

دخل غرفة المعيشة ، شاهد تلفزيونا جديدا كبير الحجم ، وصورا للحرب ، قال بسخريته الحمد لله التغيير الأول تلفزيون جديد ،وقناة امريكية امبريالية ! يا فؤاد هذا التغيير الوحيد ...عانقه فؤاد باكيا لم يساعده جسمه في الوقوف ،كاد ان يسقط لولا بقايا قوة عماد الابن الاصغر ... نظر الى زاوية أمه تذكر وداعه الأخير. دخلت سهى المترهلة جدا ،كأنها تَقدم من قبر عميق ، عانقته وبكت بهمس ، كان جسمها يرتجف ...وصدى ارتجافها ينعكس عليه ،بغضب قال : رائحة (العمبة)*** يا سهى ، الصمون المنقع بعمبة حجي نوري ، العمبة التي تسقط قطرات صفراء في ثنايا القميص تصل الى الصدر ، سينما الفردوس،البرودة تنهش العظم في استراحة ام كلثوم ، جميل يجلب لفتي عمبة ، ويترك قبلة دافئة ، على خدي ،ويمنحني زجاجة الكولا... قتلوه في (عكد الأكراد) مغدورا ، لم يتعاطى السياسة يوما، كان عاشقا ،يهوى الافلام ،رومانسيا ...قتلوه ...فهربْتُ ...



كلُّ العيون تترقبُ ما يقول هذا الرجل الستيني ...المُتعب ...الروائح تقتلني ، تثير ذاكرتي ، اين ذهبت فاطمة ، (كصيبته)**** تصلُ الأرض ، عيناها بحران ، تزوجت من جمال .. قاطعته سعاد : سفروها ، والدها مات قبل عدة اعوام في ايلام الايرانية، بينما امها ماتت في ذات الوقت في بغداد من غير أن تعلم بوفاة زوجها. قالت سهى : لعل الروحين اتفقتا على اللقاء عند رب لا يظلم .قلته بعلامة تعجب باهتة تماما .

فجأة وقف عماد كالملدوغ ، كأنَ الشيطانَ نفخَ فيه ، سأهربُ ، سأهربُ ، حتى الطعام ، الروائح ، النسمات رائحة وطن مذبوح ،كيفَ تحملتم كل هذا الظلم ؟ أنا لا احتملْ . خرج كمَا فعل قبل اربعين عاما ...من غير أن يقول شيئا ....تطاردُهُ عيونٌ مشدوهةٌ ،مُحملةٌ بالدمع ، بالعتب ، بالسؤال الذي يُخْنق ...سَمعوا أنينَ الباب وصوت ارتطامه ، ...احدهم قال : راح بصوت جنائزي ،وسادَ صمتٌ ،كأنهم استيقظوا من كابوس جماعي ،مُجردُ كابوسٍ ثقيل.

* عكد النصارى عقد بمعنى حي ، وهناك أحياء للنصارى واعني الواقع بين شارعي الرشيد والجمهورية ببغداد .

** الشناشيل :الشبابيك الخشبية التي طرزت البيوت البغدادية القديمة .

*** العمبة أو العنبة بهارات صفراء تتحول سائلة تعطي نكهة ،صارت جزء من ذاكرة الشام البغدادية

**** الكصيبة : الضفيرة ، الضفائر...كانت جزء من الجمال العراقي .

قصص قصيرة جدا

جمـــال نــــوري

وهم...

سعادته لم تكن لتوصف ...هاهو ذا ينتظر في مكتبه لحظة اللقاء الحميمة ..سيتعانقان ويضحكان ..حتما سيترك مكتبه الوثير ليجلسا جانبا وسيشعر سكرتيره الشخصي بأنه لن يستقبل أحدا بعد ألان فمثل هذه اللحظات لا يمكن التفريط بها ..

سيمسكان بأيدي بعضهما ويتذكران سوية تلك السنين الموجعة بين الجدران التي امضياها سويه تقاسما اللقمة والذكريات المشتركة وتحدثا عن النساء اللائي مررن في حياتهما سيضحكان كثيرا وهما يتذكران كل تلك المواقف الطريفة ولحظات العذاب التي انتهت بافتراقهما ...غيبتهما المنافي ومزقتهما ليالي الثلج الطويلة لقد سبقه في العودة الى الوطن واستلم منصبا باذخاً حتما سيمنحه فرصة فارهة وسيخرجه من شرنقة الفقر والعدم كان يقول له دائما

سيثمر كفاحنا يوما..

فاجأه صوت السكرتير وهو يرسم على شفتيه نصف ابتسامه عفوا أستاذ المدير العام يعتذر عن استقبال الضيوف لانشغاله باجتماع مهم ...

ثوب ابيض للزفاف

انتبذ الرجل مكاناً قصياً ودفن رأسه في جريدة صفراء، كانت الكلمات تمتزج مع بعضها وتختلط فيما بينها فيصعب عليه فهم أي شيء، وبين وقت وآخر كان يسترق النظر الى زوجته الجالسة بشرود إزاء ثوب الزفاف الأبيض، نشرت الثوب على الارض ثم قلبته وهي تمسك بالمقص، كيف ومن أية جهة ستبدأ بقص الثوب؟ ينبغي ان تصنع منه ثلاثة أثواب زاهية لأطفالها الثلاثة.. رفعت عينيها فاصطدمت بنظرات زوجها المرتابة.. اعادت فرش الثوب ثم جعلت المقص يمضي من دون رحمة يقطع اوصال ذكريات جميلة عاشاها معاً.. لمح الزوج وسط جلبة الصغار وسعادتهم الطاغية دمعتين صغيرتين تهميان على وجنتين شاحبتين..

زوجة المحارب الأخير.

ليس ثمة أصعب من الانتظار ولاسيما إذا اقترن ذلك بالحرب وويلاتها ..كم من الجنود عادوا وكم منهم من تأخر كثيرا وآثر البقاء لوقت أطول.. الحرب ضروس والأرض عطشى لتغييب تلك الجثث المتهالكة تعبا عند السواتر او في الخنادق..الزوجة اللابدة قرب النافذة المطلة على الشارع أدمنت انتظار زوجها الذي تخلف عن اجازتين وطال غيابه ،الكثير من أهله كانوا يتمنون وصول رفاته لكي يقطعوا الشك باليقين أما هي فلقد كانت تراه كل ليلة في حلمها ولم يذكر لها شيئا عن الحرب واهوالها بل كان يذكرها بمواقف وذكريات جميلة عاشاها معا واستمتعا بها كثيرا ..في الهزيع الأخير من ليل الانتظار والوجع كانت تسمع طرقات قوية على باب الدار فتهرع لفتح الباب ولكنها لاتجد أحدا غير صفير الريح وصرخة الرعود التي انارت ظلمة ذلك الليل الحالك



بصمة نيرون



محمد سهيل أحمد



1

قبل أن أعبر نهر المدينة الذي اعتكرت مياهه ، لاحت أمام عينيّ أسطح مجمّع المدينة الإداري المكلل بالسقوف التي التهمتها النيران فانصهرت قبابها وتدلّت صفائحها الجينكو وتهاوت ألواح الألمنيوم وأبراج الاتصالات وزجاج نوافذها المتهشمة راسمة لوحة باعثة على الاكتئاب .ومع ذلك كله قررت أن أواصل مسيري نحو ضلع المجمع الغربي . نفذت الى ساحة الكراج من خلال فتحة المصدات الكونكريتية المتلاصقة التي اعتاد زملاء العمل وصفها بفتحة الكلاب ! أتوسط ساحة الكراج مطوقا بشرذمة كلاب أخذت تهز ذيولها ، محاذرا ان يصدم قدميّ نثار الأحجار التي قام الغاضبون من المتظاهرين بقذفها نحو جدار البناية ؛ ميمما صوب نهاية الساحة حيث ميني باص من فئة الكيا قد احترق

بالكامل وانغمر نصفه في بركة مياه مكتسية بصدأ هيكله المحترق .

كنت واثقا من أن أصحابي في العمل لن يجيئوا نظرا لأن النيران قد طالت جلّ غرف المبنى، وكانت السلالم المفضية لمكتبنا محتشدة بشظايا زجاج الشبابيك العملاقة وبأوراق مبعثرة وبدقائق العتمة التي جعلت أمر صعودي لطابقنا العلوي شاقا حتى أخذت خطاي بالتباطؤ كلما دنوت من غرف الممرين .

كانت رائحة الدخان أكثر من خانقة وكان أي ميلان في بدني يجعلني ارتطم ببراكيتات الأضواء المتأرجحة وعلى أتم الاستعداد لتلطيخي بطبقات السخام المنتشرة في الأركان والممرات والسقوف الثانوية .

أسرعت مغادرا المكان تطاردني الروائح الرطبة ومعزوفات الريح وسط صمت مطبق غمر أشجار السدر التي سفعت النيران هاماتها وأبراج الحراسة المهجورة.

لمحت امرأة مقعية على كرسي دوار أفلحت النيران في صهر ذراعيه المقوسين .كانت تمسك بمغلف اسطواني شفاف لوحت به صوبي هاتفة :

ـ استاذ .. يا أستاذ ..

اجفلتني المفاجأة فيما كنت أحملق ساهما في صفوف خزانات معدنية بدت أشبه بأكورديونات صهرتها ألسنة النيران محيلة إياها الى هشيم صامت في ريح الفراغ.

حين أدرت وجهي وقعت عيناي على محياها الذابل تتوسطهما عينان حدقتان دعجاوان منحتا سطوعا لصبوات منكفئة وقد اعتلت خديها لطختا مسحوق يحمل لونا مائلا للاحمرار في حين ارتسم على شفتيها ازرقاق يعكس ألوان قشرة باذنجان .

غير أنني لم اعر لذلك كله انتباها لولا عيناها اللتان لمحت في سواديهما وميضا جنونيا طفق ينطفئ و يسطع ، للحظات . غمغمت بنبرة متقطعة :

ـــ من هنا ؟ من أنت ؟ انس أم جن ؟! ـــ اخبروني بمراجعة المجلس المحلِي ..

مللت المراجعات ..ثمة من قطع راتبي ..مرت ثلاثة شهور دون أن اقبض دينارا واحدا .. أشرت الى سحب الدخان المحيقة بنا وهي تبصق سحبا أخرى متسخمة :

ـــ كما ترين ..المظاهرات والاحتجاجات .. ـ ماذا أرى ؟ أية أعذار أقدمها لصاحبة الغرفة التي اسكن ؟ وما الذي أقوله لصاحب البقالة ؟!

ـ أين اهلك ؟ ـ تقصد زوجي ؟

لا أعلم .. هاجر .. أو لعله مات ..!

قلت بعد فترة صمت : ـــ اغلب الظن أن الموظفين سينتقلون لمبنى آخر .. ـــ ولكن عريضة الطلب ما زالت في احد دواليبهم ..

ـ لا اعتقد ان الحرائق أبقت على شيء ..

أخرجت ورقة مالية حمراء ودفعتها اليها :

ـ خذي ..دبري حالك لحين الانفراج ..

انكفأت متراجعة للوراء :

ـــ لا أريد .. لا استطيع.. أنا مكبلة بالديون ..لكن اسمع .. مادمت تعمل في هذا المكان ،لابد وأنك تعرف خباياه ..

ـ أنني اعمل في قسم آخر ..





ـ أين تعمل ؟

ـ في جريدة ..

ـ ما رأيك أن نجرب هذه الخزانات معا ؟

ـ وكيف لنا العثور على إبرة في هذا الديجور ؟

أخرجت من تحت عباءتها الموحلة الحاشية علبة ثقاب مندفعة للداخل :

ــ هيا بنا .. في ميسورنا إنارة المكان بهذه الأوراق المتناثرة هنا وهناك ..

ـ تريثي ..

أخشى أن يشعل كبريتك حرائق جديدة !

2

لحقت بها ساعيا لثنيها عن عزمها . لكنها أسرعت بإضرام النار بمخروط ورقي مندفعة على طول ممر معتم تنسكب من أبواب غرفه التي التهمت النيران أطرها موشورات ضوء قادمة من الخارج في غمرة ظلام راح يغالبنا مرات ونغالبه بأبصار تسرب اليها الكلل متعثرين بما تهاوى من ألواح السقوف الثانوية ونثار الزجاج وأجهزة الحواسيب المتفحمة والمناضد المطمورة تحت أكداس طحينية من السخام .

اجتزت والمرأة آخر الغرف الثلاث المخصصة كمقر للجريدة تلاها قسم الإدارة المحلية الذي كان يضم الصادر والوارد والأرشيف في آن معا .في المدخل انتصب تمثال نصفي لإمبراطور روماني بدت عيناه كما لو كان قد أرهقهما طول تحديق لتوجهات منطفئة .



كان مزنر الرأس بغصن أوراق مذهبة يرتمي على كتفه اليمنى رداء ارجواني اللون بينما انهمكت يداه بالعزف على أوتار قيثارة متهتكة الأوتار .

أجفلت المرأة لدى مشاهدته فتذكرت موضحا : ـ آه .. انه نيرون .. ـ مدير عام ؟

لم استطع مداراة ضحكة أفلتت من فمي وأنا أقول :

ـ هو إمبراطور يقولون انه احرق مدينته في ساعة جنون مستمتعا بالعزف على آلته الموسيقية .

ـ من روى حكايته ؟

ــ لا ادري .. الناس يتحدثون عن أيد خفية وراء هذه الحرائق ..لست متأكدا ولكنني اجزِم انها بصمته هو..

ـ بصمة من ؟

ـ نيرون ..

دلفنا لغرفة الصادر والوارد فلقيناها متكدسة بدخان خانق من جراء إقفال شباكها الوحيد ،أما محتوياتها فكانت مقلوبة رأسا على عقب .توقفت قبالة خزانة كانت النار قد طالت بعض أجزائها.

أخبرتها :

ـ هنا تحفظ العرائض والطلبات .. بحذر شديد جعلت اسحب الأضابير واضعا ايّاها على كنبة منتفخة كبطن امرأة حامل وجعلت أتصفحها اضبارة اضبارة من دون جدوى .اعلنت في فتور : ـ اغسلي يديك .. عريضتك أما إنها احترقت او أودعت سلال القمامة !

اكفهر وجهها وارتسم عليه تعبيرغريب :

ـ والحل ؟

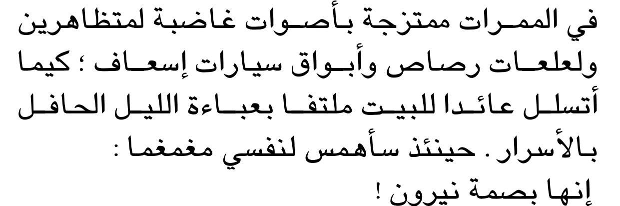
ـ لا اعرف ..عليكِ الانتظار لحين عثورهم على مبنى آخر ..

فجأة قبضت على ساعدي بيد من حديد :

ـ لقد نامت الصخرة على اضبارتي ..ولابد من حلّ بديل !

طرحتني أرضا فأحسست بشظايا الزجاج وهي تخترق الجزء الخلفي من جذعي .

قذفت المرأة بجسد ثقيل على جماع جسدي . شعرت بأنفاسها وهي تخنقني دون أن افلح في انتزاع بدني من ثقلها الرجراج فتدحرجنا أرضا .وبصعوبة استبقنا الباب وقدّت قميصي من دبر ..وطفقت تطلق ضحكات مزقت دياجير ممرات المبنى ومداخله ما عتمت أن تحولت الى صرخات وحشية . لقد طاردني ذلك المخلوق من غرفة لغرفة قبل أن يمسي تمثالا متقدا بلهب ازرق سرعان ما انهار تحت سحابة انبعثت منها رائحة شواء مستحيلا الى ركام ورقي متفتت . انتظرت زمنا حسبته دهرا قبل ان استعيد ثباتي راكضا نحو بوابة المبنى متعثرا من جديد بسجادة اسطوانية شبه محترقة لأبصر هيكلي المتراعش وثيابي المبقعة بفحم الحريق وصديده والمشبعة برائحة الدخان في مرآة متصدعة لخزانة مركونة عند احد المداخل.

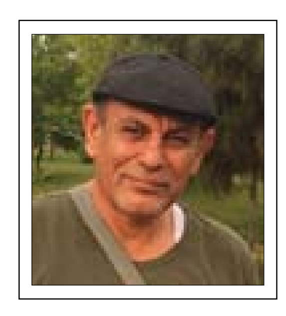


أدركت انه ينبغي عليّ أن امكث ساعات وربما أياما وسنين في هذا المبنى القفر إلا من أنين رياح تتسكع في الممرات ممتزجة بأصوات غاضبة لمتظاهرين ولعلعات رصاص وأبواق سيارات إسعاف ؛ كيما أتسلل عائدا للبيت ملتفا بعباءة الليل الحافل بالأسرار . حينئذ سأهمس لنفسي مغمغما :

إنها بصمة نيرون !



العناء والرغبة واشياء أخرى





خـــالد الــوادي

الاحلام بالنسبة له لا تتعدى محيط مدينته الصغيرة بمساحتها ، الكبيرة بسكانها ، يقرأ المستقبل على أسس تفكيره المحدود ، فهو يعتقد ان العمل سيحدد حياته ومستقبله ، وكثيرا ما يخاطب أمه بانزعاج وغضب ، لقد اكتشف مؤخرا انه بحاجة الى امرأة تحقق له رغباته الجامحة ، بات جامحا منذ زمن ، نبت ذقنه مبعثرا ، وتغيرت ملامح جسده .

كانت أمه تنظر اليه بعطف دائما ، تحاول وباستمرار تحسين هيئته الطافحة بالفوضى ، وفمه الواسع ما انفك يسيل منه اللعاب دون ارادته ، في كل مرة تمنحه منديلا وتأمره باستعماله حتى لا يسخر منه الاخرون .

جاءني في مساء صيفي حار ، نادى بي دون مقدمات :

ـ أسمع انا بحاجة الى عمل !

كان لا يعرف شيئا عن لياقة الحديث ، أو كيف

يخاطب الناس رغم طيبته المفرطة ، فالمدينة لم تلوث شيئا من ريفيته التي اكتسبها من اهله ، اولئك القاطنين هنا منذ زمن ليس بالقليل .

حاولتُ مراراً ان أجد له عملا لائقا ، لكن دون جدوى ، فهو أبله باعتقاد الجميع ، وفمه الواسع كان السبب الاول في ذلك .. في النهاية انتهى به المطاف كناساً في بلدية المدينة الخائفة من أبواق الحرب ، كانت الحرب على الابواب ، والدلائل والاحداث وضعت الناس هنا في خانة اليأس ، الحرب قائمة لا محال .

جاء المساء متغلغلاً في اروقة المدينة وشوارعها ، الا ان ضوضاءها لم تنقطع ، ضوضاء تجلبها صيحات الصبية والعابهم ، فهم لا يهدأون وينفسون عن انفسهم في شوارع الحارات الضيقة ، لكن صوتاً مختلفاً ، غاضباً ، كسر طوق الرتابة المعتادة ..

ـ لم يرجع ..

هكذا صرخت أمه في وجهي ، جاءت صرختها كما الاتهام الموجه لي بقوة ، وكأنها تقول ، انت من زج ولدي في عمل كهذا !!

خرجنا نبحث عنه ، واستمر بحثنا الى وقت متأخر من الليل ، فهو لم يعد في أول يوم يزاول فيه عمله ككناس في المدينة ، اتجهنا انا وبعض الجيران نحو غرب المدينة ، وخرجنا عن نطاقها .

كان منحنيا يكنس بايقاع رتيب ، لم يهزمه التعب ، ولم يفاجئه وجودنا !!

ـ ماذا تفعل أيها المخبول ؟

ـ أنا أعمل ، لقد أمرني المراقب أن اكنس الشارع من بدايته الى النهاية ، ولم أجد النهاية حتى الان !!

عدنا معبئين بالحزن ، فالحرب اندلعت ومضى الجميع نحوها ، حتى هو غادر باكياً ودَّعته دموع أمه التي حاولت مرارا أن تجد له زوجة تعلمه معنى الحياة ، ورغم ضراوة القتال ظل مصرا على الزواج ، لقد أصبح جندياً ، والعسكرية عمل كما يعتقد ، اذن هو ليس بالعاطل عن العمل ، هكذا يخاطب أمه في كل اجازة يمضيها ، ثم يعود بكامل خوفه ، يرهبه الرصاص ، والخنادق والجنود المارقين .

انتهى الامر ، لقد تزوج بامرأة عوراء تكبره بسبع سنين ، كانت تشبه بلادته ، أمضى الاجازة عريسا اختلطت بقلبه مشاعر لا يفهمها ولا يدرك عمقها ، وجد نفسه حنونا وسعيدا ومصرا على البقاء والاستمرار ، وما ان انتهت اجازة الزواج فاجأ الجميع برفضه الالتحاق والعودة الى الجبهة ، لقد تشكلت في داخله هواجس جديدة لم يعرفها من قبل ازاحته نحو البقاء حيا ، فهو مدرك تماما ان الحرب تعني الموت .





اضطراب البوصلة



تحسين عبد الرضا حسين



اسمعي يا ابنتي، لدي ما أفضي به اليك، فأنت كما ترين الشيخوخة تأخذ مأخذها مني، فقبل اعوام مضت حيرني أمر شاب لا تربطني به أية علاقة اجتماعية، اصبح شاغلي الاول، اربك حياتي وشوش صفاءها، لم اعرف ماذا يريد مني، ولا اعرف تفسيرا محدداً لنظراته الجريئة، كنت أتساءل هل هي نظرات توسل أو إعجاب، حب، بغض، اشتباه، معرفة قديمة، لا استطيع أن أخمن معنىً محدداً لسلوكه معي، كان عليّ أن استبعد موضوع الحب والاعجاب لسبب واضح وجلي بسبب فارق العمر الكبير بيننا، كان في أوج شبابه وتفتحه كأقرانه آنذاك الذين يرتعون في خضم الفتوة واللهو والجمال، يلهبون قلوب العذارى بنيران محبتهم، كان شاباً اذا وضعت الفتيات رهانها عليه فأنها تكسب، وتنام مطمئنة،

يمتلك وسامة ورجولة واضحة تساعده في إغراء وجذب الصبايا إلى حقله المغناطيسي أو الالتصاق بنسيجه العنكبوتي الدبق، وكأن سحراً سماوياً حل به، لا يمكن لأي امرأة أن تقاوم وسامته، أما أنا فكنت حينها في مرحلة الانغلاق والذبول فكل ما تمتعت به من مزايا أنثوية شابة غادرت مكانها وأغلقت نوافذها، كنت اتساءل لماذا لم يظهر في حياتي مثله في سنين عمري السابقة، عندما كنت امتلك كل ما يغري الرجل كأي فتاة تحمل فيض انوثتها، فكثيرا ما سجدت وابتهلت لربي واذللت نفسي في صلاة صادرة من القلب أن يرشد لي رجلا يرغب بالارتباط معي ويغير حياتي، ولكن هذا الرجاء أصبح قديما جدا أيعقل أن تكون الاستجابة جاءت معه الان ؟

من حقك ان تبتسمي، فعلاً هذا الامر مضحك ومثير للسخرية، لقد قلبت كل الاحتمالات فلم أجد لنظراته سبباً واحداً يوصلني الى اليقين لارتاح، أيعقل انَ يكون معتوهاً أبلهَ او الأمر يتعلق بعملي المهم والحساس، ولكن لماذا لا يأتي بالمباشر ويترك هذه الخزعبلات الطفولية السخيفة التي ما عادت تجدي نفعاً مع من في عمري، او لعله يريد أن أكون له حلقة وصل من اجل فتاة تناسب عمره، وما شأني أنا والصبايا الصغيرات فلهن عالمهن وصداقاتهن ولا يقبلن أن افرض عليهن أي تدخل في مثل هذه المواضيع، ثم إني لست ممن يتوددنَ لعمل هذه الأشياء وليس من خلقي الانخراط بهكذا أمور، كيف السبيل يا ربي، انا أدور في حلقة مغلقة لا اعرف لها مخرجاً، إلا يكفي صدودي له علامة أن طلبه مرفوض ولا يجد عندي قبولاً، لكنه لم يمل؟ ولم ييأس ؟ كل يوم هو على هذه الشاكلة، بعد أن دب في نفسي الضيق قررت أن استدعيه واستدرجه بالكلام لأعرف ما يبغي من تلك النظرات التي شوشتني وارهقتني، أهو مجنون؟ ولكن كيف يكون مجنوناً وهو يمتلك كل هذه الوسامة والأناقة المقبولة، لو أن هذا الأمر حدث معي لمرة واحدة أو مرتين لقلت انه وقع في دائرة الاشتباه والمصادفة، ولكن صار لهذا الأمر اياماً عديدة وبالحماس ذاته والتوقيت والأسلوب الابتسامات والإيماءات نفسها، المشكلة إني اقرب إليه من عمر أمه، كيف يغرم بامرأة دب بباطنها الصدأ فشوه معدنها وتأخر موسم قطاف انوثتها كثيرا حتى تهرت وساحت ثمارها، وذوى جسدها وانبسطت مرتفعاته وتخدد وتهدل كل شيء جميل فيه ولم يعد يثير غرائز واهتمام الرجال والنساء على حد سواء لاسيما وان التجاعيد اخذت ترسم اثارها على بشرتي، كل هذه الاسباب اهلتني لان احجز مقعدا بين جماعة النساء العوانس، فموقدي قد خمدت ناره ولم يعد كوخ القصب يدرأ عني الزمهرير؟

ناقشت هذا الموضوع مع إحدى اخص صديقاتي فأشارت عليّ أن لا استبعد مثل هذا التصرف فهناك رجال يحبون أن تكون زوجاتهم اكبر منهم سناً، أو ربما يكون هارباً من قصة عشق خائبة ويجد فيك الأمان والتعقل، وأردفت لكل قاعدة شواذ، أيعقل أن يكون شاذاً عن أبناء جيله، يترك كل هذه الحمامات الناعسات ليلاحق دجاجة هرمة أصبح لحمها عصياً مراً لكبر سنها ؟ .

لا أطيل عليكِ حدث ما لم أكن أتوقعه واحلم به يوما، ففي ذلك اليوم الصيفي الحار، جاءني بكل احترام وتودد وكياسة وطلب يدي كزوجة له، كنت حينها كمن انفجرت قربها قنبلة صوتية ما زال دويها يعصف في رأسي، ما ان ذكر اسمه حتى جعل كل ارجاء جسمي ترتعش، كان واثقاً من موافقتي وتذوق طعمي الفج ولحس ملوحة أعوامي على شفتي الذابلتين، قال لي : اعذري لي عجالتي ففي عصرنا يجب أن يجري كل شيء بلا تأخير ودون تردد لا مبرر له، ثم نظر في وجهي وقال: ما لوجهك غار الدم منه، ومالك ترتعشين كطير بليل، لا تخافي اطمئني هات يدك اسمعي النساء كالشجر شرابها واحد وثمرها مختلَف وأنا أحب الشجرة التي ثمرها مختلف وناضج جداً ، ستكونين لي حديقتي الواسعة ولن أكل عن الاعتناء بها، كوني لي النهر المتدفق الذي يروي حقولي الظامئة، عوضيني عن وحدتي فالنساء محض تعويض عن الوحدة، ذُهلت ! احترتُ ماذا افعل ؟ ومن فرط دهشتي غصت الكلمات في فمي، كنت عاجزة عن النطق، وبفعل عجزي هذا تشجع ليكمل كلامه النازل على رأسي كالصواعق، كنت ساكتة مبهورة وأنا أتطلع بلون وجهه الذي تقطر منه دماء الشباب، وقد زادها الخجل احمراراً على حمرتها، رفضت طلبه لأني اعتقدت ان الامر مجرد مزحة ثقيلة وسمجة لكنه لم يترك لي فرصة للكلام وبدأ يعبر لي ما يختلج به صدره من إعجاب ولواعج لم أكن اعرف مدى صدقه أو كذبه فيها، كنت حينها كالسمكة وهي تدغدغ الطعم على استيحاء، ولكي لا أطيل عليكِ سأختصر، تزوجنا وعشنا كأي زوجين مغرمين في حالة طوفان مرح دائم، كان معي في غاية الطيبة، كنت أعيش معه عيشاً رضياً كما تعيش النخلة في الربيع، كان كل يوم في نظري يصغر أسبوعاً وكل أسبوع يصغر شهراً وكل شهر يصغر عاماً، وتوالت الليالي محمومة بالشبق المكبوت، ففي الليل ينشط بيننا الهمس واللمس والحلم ويخبو الكلام، واخذ عقلي المتزن يخف مع فارس الليل الأسمر الذي تهيم به النساء، فالحياة لا تكتمل من دون لمسة جنون .

أخذت الأيام تُوسع الفارق ما بين عمرينا لمسافات كبيرة، أنا اهرم وهو يتراجع في العمر، ففي يوم استيقظت من منامي ونظرت إلى وجهه فلم أرى أثراً لشعر ذقنه او اثراً لشاربه وقد نبت بدل عنهما زغب اصفر ناعم شفيف، كان يومها في صورة فتىً يافعاً على ابواب الشباب الأولى، لم أجد لهذه الحالة أي تفسير، سوى اضطراري بإقناع نفسي إن ما يحصل معه ربما يبدو في عيني لعطب فيها، والذي بدأ يخدعني فلم اعد أرى الأشياء واضحة جلية كما كانت، أسرعت بلف البيت بدخان المباخر وترك المصاحف مفتوحة في كل زاوية من زوايا البيت، ولكي لا يعتقدون انني في طريقي للجنون او التخريف أخفيت هذا الموضوع عن كل شخص يخصني، استمر هذا الحال وأنا أتأرجح بين مصدقة ومكذبة ما يجري حولي، صدمتي الأخرى كانت في تلك الليلة الباردة القارصة حيث السماء تسكب ماءها، ليس على شكل قطرات ولكن فيوضاً مرعبة، عندها استيقظت في منتصف الليل فوجدته قد أصبح بعمر فتى صغير مرتمياً بحضني يطلب

الدفء، انطلقت في وثبة من الذعر المفرط، وتولتني نوبة من الهلع كادت تقضي عليّ، أتلفت في أرجاء الغرفة المضاءة بضوء خافت المنبعث من المصباح المنضدي القريب من الطاولة استوضح الأمر، هل عادت عفاريت الليل ترقص بأوهامها امامي؟ هل أنا في حلم أم يقظة ؟ وما تفسير هذا الشيء المحير؟ شعرت بالتيهان، كادت روحي تخرج مني، كيف لإنسان يصغر بطفرات إلى الوراء، أية لعنة حلت بجسده، وأي شيطان رجيم يرسم ضلالاته حول بصري، استعذت من الشيطان وخرجت من تلك الغرفة التي تجمعنا أتعثر بخطواتي المرتبكة، استنشق اكبر قدر ممكن من الهواء وامسح بعض دمعات انسابت دون إرادتي، تركته نائما كطفل بريء لا يظهر منه سوى ذراعه التي يحتضن بها الوسادة وصوت تنفسه الرتيب .

عرضته على الأطباء والاختصاصيين فلم يجدوا لحالته تفسيرا أو تشخيصا ناجعا فقط انه مصاب بخلل في غدد النمو وليس لحالته علاج، إذن ليس أمامي إلا الدعاء فأخذت أناجي ربي في هزيع الليل الطويل، يا واهب الكرامة للإنسان، أهذه كرامة منك له ؟ يا ربي أنت من تحارب الجهل والسحر، أهذا الذي يمر به سحرا ؟ أنت يا من تمنّ على المحرومين والمعدمين أهذه منّة منك إليه ؟ أنت يا من تحارب الشيطان أيعقل أن يكون هو الشيطان ؟ أنت يا من تعطي الحياة للأموات والبصر للعميان، والشفاء للمرضى، والصبر للمجاهدين، يا سفينة نجاة اليائسين خلصني من هذه الحيرة وافتح لي بصيرتي لأعرف ما يجري حولي، يا ألهي أيقظني



من نومي، من سباتي، لأفقه سبب علة زوجي المسكين، يا من أمرت ملائكتك بالسجود للإنسان، انظر إليه نظرة رحيمة فهو ابنك الإنسان، انه خلقك وكل خلقك هم عيالك، ولا تجعلني وتجعله لعبة بيد الغيلان والشياطين يا رب العالمين ـ آمين .

ساد المكان جو من الصمت للحظات حتى سمعت صوت بكاء زوجي ينظر نحوي طالبا مني أن أضمه إلى صدري حينها تذكرت ان لا مناص من هذه المحنة انها ارادة الله عز وجل ولا حيلة لي للهروب منها، عدت إلى فرشتي و كنت مذهولة أيعقل هذا الذي يصير معي ؟ الناس تكبر مع الوقت إلا مع زوجي فهو يصغر كل لحظة، ومع الأيام تبدل دوري من زوجة إلى أم رؤوم ترعى طفلها، كانت إرادة ملزمة وسارية المفعول ليس لي بها أي خيار، لقد أصبح هذا الطفل البريء شاغلي الوحيد ومصدر سلوتي، والى الآن لا افقه أي علاقة و أي عاطفة جبارة تربطني وتشدني إليه، بدأت أخاف عليه من نفسه، فعندما أغادر البيت اقفل عليه الابواب لكي لا يخرج بغيابي ويكشف سري أمام جيراني، بدأ طعامه يتغير يكثر من أكل الحلوى ولوك اللبان كأي صبي صغير، يلعب ويلهو بأشياء صغيرة يرتبها ثم يحطمها ثم يصرخ ثم يهدئ وينام بعيون نصف مفتوحة، كانت وسامته لا تترك لي مجالا للإحباط، اضطررت إلى ترك عملي فقد أصبح لعبةُ خطيراً لا يقدر عواقب الأمور، بدأت اقلق عليه من وحدته في البيت، فربما يؤذي نفسه بشيء جارح أو حارق أو السقوط من مكان مرتفع، وفي ليلة غلبني النعاس فنمت، حتى صحوت على قبلات متلاحقة على خدي، فرأيت زوجي الصغير قد امتد بجسمه على صدري، يضربني ويقرصني طالباً مني النهوض لأرضعه، ثم وصل الأمر أني رجعت اعلمه بعض الحركات ونطق بعض الكلمات عندها اختفت أسنانه في فكه، أصبحت مزاجيته لا تحتمل، تضطرني إلى الخروج به من البيت ليلا، ولكي لا يفتضح أمري اشعت بين الجيران انه ابن أختي، اذهب به إلى



الشواطئ يلهو برملها، أو إلى الحدائق يزحف على نجيلها، أو عند بائع المرطبات التي تبهره إضاءتها، وعند عودتي إلى البيت ينتفض مقهقها مرتميا على جسدي يعانقني عناقا صادقا قويا، ومع الأيام اخذ يصغر ويصغر إلى أن رجع إلى العمر الذي يرتدي فيه الحفاظ ، هذا هو سري العجيب ابوح فيه لك .

والآن وبعد اعوام عجيبة مرت كومضة برق خاطفة انتهت بأن اصبح عرشه حضني وصدري له متكأ، أجبرت نفسي فيها على الصبر والكتمان، وها هو يقترب موعد انعتاقي قريباً من هذا الكوكب المنحوس، فأنا ذاهبة إلى عالم الموتى أو في طريقي إليه، لقد تساقطت ايامي كما تتساقط اوراق الشجر في اديم الخريف، فأنا الآن الورقة المصفرة والجاهزة لهذا المصير بعد اليوم، إن مصباح عقلي أنطفأ ولم تعد لي طاقة على التفكير، لقد جلبت لنفسي الشقاء من حيث احتسبته انه السعادة، لقد اكتسى كل شيء من حولي بألوان ارجوانية داكنة .. قاتمة حزينة كأيامي، ربما أكون مجنونة او نصف عاقلة، لكن وصيتي لكِ أن تَجِّدي في البحث والاستقصاء عن فهم حقيقيَ لهذا اللغز المحير، عَلَيّ ان ارتاح في رقدتي الأخيرة فربما يداهمني الموت الليلة ليمحو خرف الشيخوخة وذكرياتي الاخرى كلها، فالحزن يلاحقني بلا حاجة الى ان ائن او انحب او اتوسل.

ـ أسمع انا بحاجة الى عمل !

كان لا يعرف شيئا عن لياقة الحديث ،

أو كيف .

كولونيل المانيكانات البلاستيكية



علـي السباعي



نحـن في شهر رمضان، بداية الأيام العشرة الأخيرة منـه، جرت عـادة النسوة على الخـروج للتبضع بعد تنـاول طعـام الإفطـار، أراهـن قادمات مـن أقصى المدينـة يسعـين، سومريـات جميـلات يخرجن إلى الأسواق تحت وهـج النيونات الساطعة في هذا المساء الربيعي، أيام غروب شهر آيار، نساء كثيرات؛ أمهات مرتديـات ملابسهـن الوقـورة بـألوانهـا البسيطـة، يسـرن فـوق أرض السـواد بوقار زاه بـراق يتمايلن جـذلات، سعيـدات، ضاحـكات، غامـزات، لامـزات، ومتنـادسات تحت وميض مصابيح أنارة الشوارع، تحف بهـن بناتهـن الناهـدات، العاشقـات، الكواعب اللواتـي يرفلن في الحريـر الأخضر الزاهـي للغاية، بعضهـن وراء أمهاتـهن يبدين كبقرات سمان يتمتّعن بصحّـة جيّـدة، يكتفين بتأمّل المحـلات من حولهن بعيون غبية، والعذراوات منهن يتطاير شعر رؤوسهن ذي الألـوان: النحـاسي، والكستنائي، والتوتي، وبلون

الشوكولاتـه، متمايلاً مع نسمات الربيع الحلوة التي تهب مـن نهر الفـرات القريب، والبنـات اللائي على أبـواب الزواج يبدين مثـل حوريات البحر، ملابسهن بألـوان بحرية منعشة تجعلهـن يبدين فاتنات وهن يضعـن مساحيق التجمـل ذات الألـوان البراقة على وجوههـن مع الكثير من الكحل الأسود فوق نهايات جفـون أعينهن السومريـة ذات الظـلال البنية بلون الطـين، يتربع فوق جفونهـن لـون قزحي من الظلال هو مزيج مـن ظلال العيون الفضيـة وظلال العيون المعدنية تجعل عيونهـن تبدو قاسية، كلهن يتجولن داخل الأسـواق متبضعات ومتبخـترات ومغناجات ومنتظـرات فوارس الأحلام ، يلبسـن الملابس ذات الألـوان الحـادة، يمـررن بمحـلات بيـع الملابس النسائيـة بفساتينهن ذوات اللـون الأصفر الجريء، الأصفـر المشرق عليهن يجعلهن جميلات، حيويات، فرحات، مشرقـات، ونضرات، كالفراشـات بحللهن الصفـر الضيقـة والواسعـة، يقفـن ليحدقـن بمعروضـاتها، بنظرات غريبـة منتزعة من أعماقهن التي لا يمكن التعبير عنها أو سبر أغوارها، وأخريات ألـوان ثيابهن ذوات تكثيف لوني عـال، وقسم منهن تجد ألوان ما يسترهن باهتـاً، ضوضاؤهن وضوضاء ألوان ملابسهـن تشعّ طاقات غريبة كفيلة بأن تقيم ثورة، ثورة ناعمة تفـتّن شبّان مدينة سومر والقرى المجاورة القريبـة منها، والذين حضروا هذه الثورة ليشاهـدوا متحسرين أجسادهـن الرجراجة البـاذخة الحضـور، يتبعوهـن زرافـات زرافـات أنـى اتجهن، نتيجة هذه الثورة الجميلـة، يتغنون سطراً من بيت" أبوذيّـة " غنـاه مطـرب ريفـي عراقـي معـروف من مدينـة الثـورة ببغداد(حسين سعيـدة): (إلك شمس بوسـط روحـي ولك ظـل)، متعددة ومثـيرة ومرغبة حركات فتيات سومر الجميلات المغريات بشفاههن الحمـر الجذابـة، وبصدورهـن الناهـدة، وأجسادهن الرشيقـة بامتـلاء مغر، قلبـي مكسـور يأنس بدفء حضورهن الساخن، لم أعش حياة عاطفية مستقرة في زمـن نشأتـي الأولى، مـرارة ذلـك ترافقني على أمتداد سنوات عمري، هكذا أنا بلا رتوش، حياتي في خريفهـا الآن. أجدهـا موجعـة، نازفة كجرح تتسرب منـه الدمـاء ولا يمكننـي إيقافها، أجـولُ كلّ صباح ومسـاء بالضيـاع، عرفـت الخيبة وعرفتنـي باكراً، كنت طوّال حياتي خائبـاً، وضائعاً، وحتى هذا اليوم الـذي عـبر فيه عمري صـوب مغرب حياتـي ما بعد الخمسـين عاماً، لا نور في آخـر نفق العمر، لا حبيبة قبـل غروب العمر، أتنقل من خيبـة إلى ضياع، ومن ضياع إلى خيبة، لم أك مجنوناً حتى أؤمن بما قرأته في سنـي شبابي لنيكوس كازانتزاكيس: " بقليل من الجنـون نغير العـالم "، سومـر مدينتـي في أرض الخـراب، مدينتـي التـي أحبهـا، وأحبُ درابينهـا، وأزقتهـا، وشورعهـا، وبيوتهـا، وترابهـا، وناسهـا، ونخيلهـا، ونصـف جوامعهـا؛ جامـع فالـح باشـا السعدون الكبير، وجامـع معروف آغـا، وجامع فالح باشـا الصغـير، تـؤذن الآن لصـلاة العشـاء، أمـا جوامعها الباقية فقـد أنقطع عنها التيار الكهربائي ضمـن جدول القطع المبرمج، جامـع الشيخ عباس ، وجامـع الشيـخ حسن، وجامـع الست لنـدا، وجامع فليـح المدو، أنهض من خراب وأنتهي في خراب آخر جديد، بضمير متعب أثقله ألم الحب وخيانة الحبيبة،

الحبيبة التي أشتاق لعينيها الخضراوين كثيراً، لضحكتها الشمس التي تشرق على قلبي توقظه من غفلته، أستيقظ من خيبة الذات وانطفئ في خيبة المكان حيث أجد نفسي بعيداً عنها في قلب ظلمتي، الدرب المؤدي لحبيبتي نفسه، وكل مرة أضيع إليها، وتردني الناس إلى نفسي، إلى صوابي، يعودون بي من حيث ذهبت إليها، يملؤني الحزن والألم ، ألم ينته بي أن أعيش خيبة البحث عن خطيبتي التي هجرتني في هذا العالم الغريب عني بعد إصابتي بحرب الثماني سنوات بجرح غائر في رجولتي، ياألهي! كيف أبدل جسدي المعطوب؟ وحده التجوال بحثاً عن وجهها الحي بين وجوه من في شوارع المدينة، أبحث برغبة تنبع من القلب، من قلبي الشغوف بحبها، قلبي اللامتناه بحبها، أفتش في سوق المدينة عن وجهها، وأسأل وجوه الناس عنها، أرى رجلاً مثلي عبر صوب مغرب حياته التي نافت على الخمسين، سحنته مثل سحنة أي عراقي متعب، يرتدي بزة عسكرية خضراء اللون، حليق الشعر واللحية، بشارب أسود كثيف جميل وخطه الشيب كشارب علي السباعي، يعتمر بيرية عسكرية خضراء اللون، تتوسطها مظلة بلون النحاس يحتضنها بعنفوان جناحي نسر نحاسي اللون، ينتعل بسطالاً رومانياً أسود اللون يلمع بشكل غريب، يتمنطق بنطاق عريض بلون أوراق شجرة الزيتون يتوسطه نسر قوي، وتربعت على كتفيه العريضتين رتبة عقيد ركن مظلي، يعلق على صدره من الجهة اليسرى فوق القلب أوسمة الشجاعة من النوع العسكري ومن الدرجة الأولى، تذكرت أوّل أحتكاكٍ فعليّ بين الجيش العراقي والشعب العراقيّ كان عام ألف وتسعمائة وثلاثة وثلاثين ميلادية، بمذبحة سميل ضد الآشوريين العراقيين بإشراف مباشر من الفريق بكر صدقي، يسير قبالتي في السوق بهيبة العسكري المنتصر، هذا الرجل الخمسيني أفقدني سلامي الداخلي، كسرني، استغربت، نحن في فترة السلم، وكل حروبنا حلت أوزارها منذ زمن بعيد جدا، وجدت نفسي الآن بعيداً عن حبيبتي وظلمتي، قريباً منه تحت أضواء محلات أسواق الفنان حسين نعمة التي تحتضن كوناً من الأجساد، يتجول بين المتاجر الصغيرة لبيع ملابس النساء، يمر قربي الكولونيل ببدلته الخضراء، كان اللون الأخضر المفضّل عند نابليون، وأرتبط هذا اللون بالإمبراطور الرومانيّ نيرون، وأصبح لون الإسلام، وكان الفيلسوف الألمانيّ غوته يعتبره لون الطبقة المتوسّطة، وأصبح الأخضر هذه الأيّام رمزاً للقضايا البيئية ومهمّة إنقاذ الأرض، يمر العقيد متبختراً بعصاه أمام مانيكانات من البلاستيك البرّاق الأملس النظيف، يتفحص بنظرات حادة دمى عرض الملابس الكبيرة والصغيرة بطريقته العسكرية التي جبل عليها، تلك هي نظراته، لغته التي يتحاور بها مع المانيكانات الطويلة والباردة والبارزة التضاريس، نظرات صامتة، مسكونة بالشجاعة والحزن، سواد عينيه عميق، صموت، ومتسائل، فيه عمق أسود شاسع وفسيح لا نهاية له، يحدق على كتيبة الدمى المنتصبة أمامه كالجند تهذبها الألوان الحية والبهيجة، متكدسة ومتراصة بجانب بعضها بعضا، تمارس بقوة وجودها الزاهي والجميل على مشاعر



من يراقبها، لونت المانكانات بالأصفر الكئيب الفاتح اللون وبقعت بضربات لونيه حمر معتمة متناغمة ومنسجمة بالحجم على مساحات وجوهها لتكون متنفساً لهذه المحلات المزدحمة، كأنها تطل علينا من سطح القمر، غزارة من الألوان الهادئة وأشكالها الغريبة المتشابهة التي لم تأت بالصدفة، وقف مندهشاً، مصدوماً بيقين غريب، أمام مليكانة لونت بالأبيض إتخذت هيئة شابة ساهمة حالمة بحزن شفيف وضع على وجهها البارد الصموت مكياجاً مجنوناً بالألوان النابضة ببهجة الحياة وروعتها، ألبسوها بدلة زفاف بيضاء خلابة ذات صدر مكشوف يفضح تفتح التفاح تحت بدلة العرس، كأنها إينانا بصدرها العاري كالينبوع، عروس مثل نبع الماء العذب، وهو ظمىء لماء ينبوعها ذلك ما شفت به لمعة روحه في نظراته وما أوحت به بساطة قلبه المتيم بحركاته قليلة الصبر، ما به من حب جعله قليل الصبر، وأنا مثله أكون قليل الصبر لما أحمله من حب، تذكرنا بعالم شرقي مأخوذ من ألف ليلة وليلة، راح يعاتبها بشدة لتأخرها عن موعد الزفاف، عاتبها بمودة المحب لحبيبه، وهي واقفة خرساء بلهاء جامدة ببلادة كبيرة، ثغرها ذو الشفتين الحمراوين الصغيرتين الرفيعتين يفتر عن إبتسامة بلاستيكية باردة، باردة وبعيدة ونائية، تجمهر المتبضعون والمتبضعات وأصحاب المتاجر وأصحاب صلات التسوق وأصحاب دكاكين السوق وأصحاب البسطات والبنات الجميلات الناهدات والصبايا الطافحات اغراءً وأغواءً وشهوةً والفتيات المتغنجات وأمهاتهن السمينات بعباءآتهن السود



يتفرجـن على خروج صاحبُ الدُكَّانِ الذي راح يكيل السبـاب والشتائـم اللاذعة للرجل لكـي يترك دمية عرض ملابس العروس حتى لا تتسخ بدلة العرس الغاليـة الثمـن وتتلـف، لم يستجب العسكـري برتبة العقيـد ركـن مظلي لنـداءات صاحب الـدكان، دفعه الشـاب اليافـع بعنف لكـي يغادر من أمـام متجره، الضابـط رابط الجأش والقدم، واقـف بهيئة المستعد للمنازلة، عاد يحتضن المانيـكان البلاستيكي بزي العروسـة بحنـان هائـل، أخـذت الحضـور الدهشة، وأخـذت النسـوة والصبايا والفتيـات يبتسمن وهن ينظـرن بأستغراب ممزوج بـالألم والحسرة، والنساء البدينات تغشين بعباءاتهـن ضاحكات، صارخات، متغامزات، ومتنادسـات، والفتيات الصغيرات بعمر الـورد وضعن مناديلهـن الورقية يغطـين شفاههن وهن يخفين شغفهن المفضوح فوق شفاهن المبتسمة المثيـرة المستغربـة، عندما صـب الكولونيل جنونه عليهـا، وقبلهـا بلهفـة هائلـة، قبـل يبـاب شفتيها البلاستيكي، ضم وجهها بيديه الرقيقتين السمراوين، مد شفتيه المكتنزتين وأمتص شفتيها البلاستيكيتين برقـة، لم تمد شفتيها الرافيعتـين، قبلها قبلة طويلة ورقيقة وعميقة ودافئة، كان صوت تقبيله لها يشبه شهـرزاد تلـك المقطوعـة موسيقيـة لريمسكـي كورساكـوف، ذكرتنـي قبلتـه للمانيكانـة بـالمشهد العاطفي بين" مس بيل " و " ليجمان " الذي ظهر في فيلم (المسألة الكبرى) الذي أخرجه الفنان " محمد شكري جميل "، تقول فيه " مس بيل " ل "ليجمان": " أنت مستحيل. . . ولا أدري لماذا أحبك ". . أنقطع التيـار الكهربائـي ضمـن برنامج القطـع المجدول، سكتت أصوات المصلين وأمامهم وهم يؤدون صلاة التراويـح في الجوامـع الثلاثة، والليـل الربيعي بهي رقيـق يلفنا وهذه الشوارع، والهـلال الكسول يطالع مـا يجري مـن وراء سمائه الزرقـاء المعتمة في هذا الجـو الربيعي الحزيـن بسبب جائحـة كورونا، فتح الشبّـان المتجمهـرون مصابيـح هواتفهـم النقالة، وبضـوء وميض مصابيـح الهواتـف النقالـة شغل أصحاب صالات التسوق والمتاجر الكبيرة والصغيرة مولداتهـم الكهربائيـة، أضـاءت عيـون النـاس كالشموع، وميض فضي ساطع غمر المكان، عادت الأضـواء خجلـة داخـل ميـدان السـوق، كان العقيد الركن مظلي مثل نقطة مضيئة في قلب عتمة أسواق الفنان حسـين نعمة، ضوء عينيـه السومريتين يلف وجـه الدميـة البلاستيكيـة بضيـاء دافء بحنـين جـارف، فـك أشتبـاك ذراعيه من خصرهـا بحنان، وانسحب بلطف قل نظيره، ثم غادرها يائساً، حزيناً، ومنكسـراً، الشبّان يلتقطـون صوراً معـي بهواتفهم النقالـة، أشاهد نفسي في مـرآة المتجر، وأنا أنسحب بكامل قيافتي العسكرية من أمام دكان بيع وتأجير بـدلات الأعراس، رحت أتذكر ذلك اليوم المشؤوم في حـرب الثمـاني سنـوات حـين أصبـت بشظيـة في خصيتي.



عاقـــبة



ميرفت الخـزاعي



انـه الحـظ الـذي جعـلَ الطائـرة التي كانـت تقلها لوجهتها تتعطل وتسقطُ فوق
جزيرة نائية في احدى المحيطات.
حاورتْ بنظراتها المياه الزرقاء والسماء فردا عليها بأصوات بعض الناجين
مثلها.
ايُّ مصادفـة تلك ، ان تكون هي الفتاة الوحيدة على ارض هذه الجَزيرة مع خمسةِ شبان.

أمرٌ يدعو للخوف ام للفرح؟!
حتمـا سيساعدوهـا وسيحرصـون عليهـا كجوهرة ثمينـة او شـيء غالٍ او حجـرٍ نفيس ، مـا دامت هي الانثى الوحيدة هنا.
على مهلكم ، فليس هذا ما ظنته تلك الفتاة فقد خافتْ وارتعـدت فلربما حاول اولئـك الشبان مهاجتمها او اذيتها او التحرش بهـا او معاكستها او التودد اليها كونها الطرفُ الاضعف في معادلة الحياة الآن.

ساورتها الشكوك وهددت الكوابيسُ مناماتها
فقررت الإنزواء والإنعزال عنهم
وحينما كانوا يدعونها لتناول ما
يجمعونه من فواكه الجزيزة او مشاركتهم ما
امكنهم اصطياده من أسماك أو حيوانات برية ؛
ترتبك وتجلسُ صامتة وهادئة وكأن الطير يقفُ
على قمةِ رأسها ، تمضغُ بعض لقيماتٍ على عجل
وتسرعُ بالعودة الى مكانها.
ـ انتظري قليلا ، ماذا لو اهتدينا لطريقةٍ للخروج
من هنا او تمكنا من الاتصال
ببعض الناس لمساعدتنا، كيف سنعلمكِ بذلك ونحن
لا نعرف اين تختبئين!
صاحَ احد الشبان خلفها وهي تهمُ بالمغادرة وحمل
بعض قطع الطعام معها.
ـ أنا لا أختبئ، لكني احب البقاء بمفردي ، هذا
افضلُ لي.
ـ ولنا ايضا ، ههههه
ضحك شابٌ ثانٍ بتهكم.
ركضتْ وهي تلتفتُ للوراء خوفا من أن يتبعها احدٌ
منهم ، فكرت ان تغير طريقها
لكنها لم تفعل ، فلربما تاهت وضيعت مكان جحرها.
لاحظت بأن اربعة شبان يقضون الليل في السهر
والمرح والغناء والمسامرة و
اللعب ببعض الاحجار حتى ينبلج الفجر ويسفرُ
الصباح عن وجهه.
فيما عدا الخامس ، يقضي وقته منزويا ومطرقَ
الرأس ، سارحا ومهموما ، فظنت
انه ربما يكون مختلفا عنهم لذا فهو لا يبالي
بتجمعهم.
بعد عدة ايام وليال في الجزيزة ، بدا الضيق والضجر
والملل على وجوه وتعابير
الجميع فلا املَ يلوح في الافق ولا اثر لبادرة انفراج
حتى إنها سمعت احد الشبان يتحدث لرفيقه حين
مرت من امامهم:
ـ نريد وسائل جديدة للمتعة ، لقد مللنا ملمسَ الرملِ
والحجر.
ـ معك حق، فلا جوالات ولا مشروبات ولا سجائرولا
حتى نساء!
في تلك الليلة هاجمتها هواجس فخططت
لاصطيادهم كلا على حدة و أن تستغل الظروف
المحيطة بهم : الكآبة التي ارتفع مستواها في
ارواحهم ، اليأس الذي أخذ
يحفرُ في نفوسهم، الجوع ، العطش والحر.
تعمدت الاختلاء بالشاب المفتول العضلات
ومحاولة الاقتراب منه اكثر وايهامه بأنها تستلطفه.
ـ لقد جمعتُ رزمةً من اغصان الاشجار لكنني لا
اقدرُ على حملها.

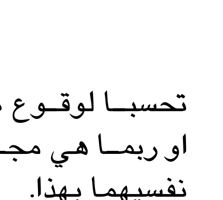
فأنبرى لها وكأن قوةً قد دبت في جسده فجأة
واقترح ان يرافقها حيث مكانها
الخاص.
ولما قطعا مسافة وتوغلا في الغابة .....
ـ احذرْ فالارضُ رخوةٌ قليلا هنا
ـ سأتقدمك ، لا تقلقي
وعندها شعر بقدمه تزلُ في حفرةٍ عميقة ، هوى
فيها بكامل ثقله.





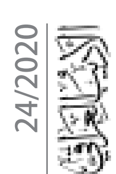
تركته حتى خفت اصواتُ صرخاته و أنقطع انينه.
في اليوم التالي استغربَ الشبان الثلاثة غياب
صاحبهم فتوجهوا اليها وسألوها عنه فأجابتهم
بأنه قد اوصلها لمنزلها ورجع حتى انه لم
يستجب لطلبها بالمكوث بضع دقائق.
ذهبَ الثلاثة وبحثوا عنه ونادوا عليه دون
جدوى ثم رجحوا التهامه من قبل ذئب او
حيوان مفترس ممن تعج بهم الجزيرة.
" لابد من طريقة للانفراد بأحدهم " حدثت
نفسها وهي تمرقُ امامهم وتصيح
بصوت مسموع:
ـ سأذهب للاغتسال عند نهرٍ في اطراف
الغابة .
تظاهر احد الشبان بأنه تعب وبحاجة
للهدوء والراحة وراح يتبعها ببطء ، كانت
بين الحين والآخر تديرُ رأسها نحوه وتومئ
له بحركات وبطرف ثوبها الذي لم يتبق
منه الا قطعٌ لا تكاد تسترُ جسدها الفاتن.
حالما وصلت النهر ، نزلت وراحت تتقلبُ
كسمكة في مياهه الباردة المنعشة داعيةً
إياه بالأنضمام اليها .
كان منظرها شهيا ومغريا ، اخذت ترشقه
بالماء وتطلقُ ضحكاتٍ في الهواء مما
زاده نشوة.
عندها تظاهرت بأنها تغرق فأندفع نحوها
واحتضنها، طوقتْ رقبته بذراعيها
ورمستْ رأسه في الماء حتى انقطعت
انفاسه.
ظلَ الشابان حائرين لا يعرفان كيف اختفى
صديقهما الثالث ولم يجدا له اثرا في اي مكان ، في
الحقيقة خشيا من الذهاب لبقية مناطق الجزيرة



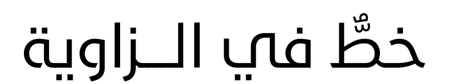


تحسبـا لوقـوع مكـروه لهمـا فالعدو غـير معروف او ربمـا هي مجـرد مصادفة لا اكثر ، حـاولا اقناع نفسيهما بهذا.
نسيـتُ ان اخبركـم بـأن طـوال هـذه الاحـداث كان الشـاب الخامس يجلس هـادئا كعادتـه ولم يحاول الاستفسار او الاستقصاء عن احد او شيء.
_اسمعْ يا اخي ، علينا ان نكون عصبة والا تعرضنا للتصفية على يد.... . لا اعلم
المهـم ليس من المستحسن بقاؤك بمفردك ، لا تبتعد وكن قريبا منا.
لكنه لم يحرك ساكنا بل تابع نظراته الساهمة.
التخلص مـن اثنـين في آن واحـد ليس أمـرا سهلا وعليها تجربةُ شيء مختلفٍ هذه المرة.
_ مـا رأيكمـا بتسلـق الجبـلَ الـذي يتربـع في وسط الجزيرة ، علنا نجد سكانا او قرية خلفه.
اقترحت عليهما ذلك ، وافق الشابان وقبل ان يصلوا لقمته ، احتضنت الارضَ
بذراعيها :
_ لقد إلتوى كاهلي ، تابعا الصعود، سألحقُ بكما
ومـا ان ابتعـدا حتى نهضت وتسلـلت للجهة الثانية ، سبقتهمـا و سحبت حبلا مربوطـا به جذعُ شجرة فتدحرج مسببا انهيارا صخريا لم يستطيعا تفاديه.
نزلت وإماراتُ الراحة مرتسمةً على وجهها فتفاجأت برؤية الشاب الاخير
ينتظرهـا بكل برود في الاسفل وحالما اقتربت منه ضربَ كفيه فرحا:
_ شكرا للسماء ، لم يعد هناك ما يمنعني من افتراسك فقد كان اولئك الشبان
يسهرون حتى الصباح لحمايتكِ والاعتناء بك.







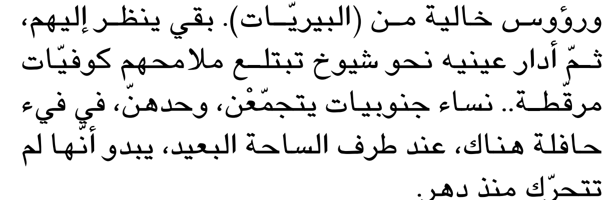




محمد عبد حسن



ظهـيرة قـائظة. سطـوة الشمـس يراهـا كلّ مَـنْ دَخَلَ موقف الحـافلات عبْر بوّابته الواسعة.. يشعر بهـا على رأسه وكأنّها أصابَته للتوّ.
الحـافـلات القليلة المبعثرة تتوزّع بعيدًا قرب الظلال القصيرة للجدران، يفترش ظلّها جنود يجلسون فوق حقـائبهـم، بعضهـم يُشبهه: الملامح ذاتهـا.. الثياب المعفّرة برائحة البـارود ولونه، بينما آخرون، بأعمار فتيّة، يرتدون ملابس يُـدرك أنّها عسكريّة؛ ولكنّه لم



يرَهـا من قبل.. كمـا لم يرَ جنودًا بلحىً وشعور طويلة ورؤوس خـالية مـن (البيريّـات). بقي ينظـر إليهم، ثـمّ أدار عينيه نحو شيوخ تبتلـع ملامحهم كوفيّات مرقّطـة.. نساء جنوبيات يتجمّعْن، وحدهنّ، في فيء حـافلة هنـاك، عند طرف الساحة البعيد، يبدو أنّها لم تتحرّك منذ دهر.
حـين أحاطتْ عيناه بكلّ ذلـك؛ كان قد اجتاز بـائعة الشاي المحتمية بـامتداد ظلّ بوابة المدخل. وقبل أنْ

يبتعد.. فكّر في البقاء قليلًا تحت الظلّ الباهت. كان يعلم أنْ لا حافلات تنطلق الآنَ إلى الجنوب.. وكان يريد الوصول قبل أنْ ينطفئ يوم من أيّام إجازته السبعة، فهُمْ ينتظرونه، ربما يجدهم في الزقاق أو قريبًا منه، عندها سيتركون كلّ شيء ويركضون إليه. ومع أنّه يعلم أنّ بابهم لا يُغلق إلا في اللّيل المتأخر.. مع ذلك.. كان يطرق الباب ويقف، كأيّ غريب، بانتظار أنْ تمدّ رأسها وتراه.

تحسّسَ نموذج الإجازة في جيبه.. ثمّ استدار نحو بائعة الشاي. وعلى إحدى صفيحتي السمن الفارغتين.. جلس. برودة خفيفة يشعر بها تتسلّل إلى رأسه بعد أنْ نزع (بيريّته) ووضعها على ركبته.

• • •

– إنتَ وياهُم؟

قالتْ له ذلك وهي تمدّ له ،بيد مرتعشة تخططها عروقٌ خضر مزرقّة، شايًا أسود كشف لون عباءتها الكالح. كانتْ، وهي تنظر إليه، لا تراه.. أحسّ بذلك وهو يضع عينيه في عينيها البيضاوين. ولم يكن يعرف بماذا يجيبها. مع مَنْ هو؟! هو مع لا أحد.. مع نفسه فقط. حين تحتدم المعارك؛ ينسى كلّ شيء ويبدأ بدفع الموت المقترب إليه من الجهات كلّها. لم يُجبها.. ويبدو أنّها لم تكن تنتظر منه جوابًا:

– ابني استشهد بقاطع آمرلي.

وهو يسمعها تفضي إليه بذلك؛ كان نصف (استكانة) الشاي، المستقرّة في يده فوق صحن متّسخ، قد فرغ. أثاره اسم المكان الذي لم يسمع به خلال تنقله الطويل، منذ سنين ترك حسابها، على جبهة تشغل الحدود الشرقية كلّها. أراد أنْ يسألها: أين؟ غير أنّ حافلة، لم يميّز لونها تمامًا وهو يقارب جفنيه في الشمس الساطعة، كانت قد توقّفتْ

وسط الساحة يتبعها ذيل غبار يتقاصر. سكب ما تبقّى من شايه على الأرض ووضع (الاستكانة) على لوح الخشب. وحين بحث في جيوبه عمّا يدفعه لها؛ قالتْ:

– روح يُمّه.. أنا ما آخذ من رَبْع ابني.

وبقيتْ تتابعه يبتعد، دون ظلّ، نحو وسط الساحة.. فيما انسحب ظلّ البوابة بعيدًا تاركًا جسدها كلّه للشمس.

• • •

كما كنتُ أراه؛ كان المكان يراني، وأنا أجرّ خطواتي فيه، متهالكًا كجدار قديم.

بدت الساحة، الساحة الكبيرة، أمامي غير تلك التي تركتها بعد آخر التحاق لي. المرآب الرئيس، وأنا أراه من جهة الشارع الأخرى.. حيث كنتُ قبل آخر النازلين من الحافلة، بدا لا يُشبه ذاك.. فيما يمتدّ جسر كبير، بمقترباته، فوق الساحة عابرًا إلى جهتها الأخرى. لا أثر للحوت، المثلوم الظهر، وصيّاده الشرس.. ترك مكانه لنصب بديل يبدو هجينًا.

كانت الحافلة قد ذهبت.. والناس، الذين نزلتُ معهم في ظلّ جسر للمشاة لم أرَه من قبل، تفرّقوا كلّهم. (ربما أخطأتُ الخط)..هكذا قلتُ. وبدأتُ أستعيد لحظات صعودي هناك: في مرآب العاصمة الكبير لخطوط النقل المتّجه جنوبًا. (بصرة؟). لم يجبني.. ولكنّي صعدتُ على أمل الوصول إلى أيّ مكان يقرّبني منها.

وأنا أخطو وسط الحافلة نادتْ عليّ عجوز تجلس في الخلف: (تعال هنا.. هنا أحسن لك). وكنتُ حينها موشكًا على وضع حقيبتي على الرفّ فوق أحد المقاعد الفارغة. (هنا أحسن لك).. قالت ذلك وهي تربّتُ، بيدها، على صفّ المقاعد الأخيرة المتلاصقة. وإذ اقتربتُ منها؛ وجدتُ أنّها بائعة الشاي، أو ربما واحدة تشبهها.. لا أدري. ثمّ فرشتْ لي عباءتها ودَعَتْني، بعينيها، لأنام. (سيأتي مَنْ يجلس هنا). (لن يأتي أحد).. وتناولتْ الحقيبة من يدي ووضعتها على طرف المقعد البعيد. وضعتُ رأسي عليها، فبدا سقف الحافلة أمامي ببياض منطفئ. أمتعة قليلة أخذت مكانها على الرفّين الطويلين. سألتها:

– أين تصل هذه الحافلة؟

– إلى حيث تريد.

– البصرة. سألتُ الرجل الواقف قرب الباب قبل أنْ أصعد ولم يجبني. لا يبدو أنّه سمعني.

– وأنا كذلك. ولكنّها ستصل.

كان جسدي قد بدأ يتخلّص من بعض حرارته.. وستائر الحافلة المرخاة تضفي على الجوّ تباشير عتمة. وإذ لم أجد ما أقوله؛ أدارت المرأة ظهرها إليّ.. ثمّ وضعتُ (بيريّتي) على وجهي وأغمضتُ عينيّ.

• • •

وكأنّ يدًا أيقظتني.

كانت الحافلة متوقفة في ظلّ جسر للمشاة، لا يبدو جديدًا.. ومع ذلك.. لا أتذكر أنّي رأيته من قبل، يمتدّ إلى جهة الشارع الأخرى. قليلون فقط، كانوا ما يزالون يقفون، في ممّر الحافلة الضيّق. تبعتُهم..

فيمـا كان راكبٌ آخر ما يزال يجمع أشياءه المبعثرة على المقعد، ولما انتهى؛ جاء ووقف خلفي.
لم تكـن العجـوز موجـودة، لا أدري متـى نزلتْ.. ولا كيف سحبتْ عباءتهـا من تحتي دون أنْ أشعر. ربما أعطيتهـا وعدتُ إلى النوم.. ربما. كنـتُ تعبًا.. والليل يقـيء سواده كلّه على الصبح ليُخيفه. وكنتُ أنتظره وحقيبتـي علـى السريـر.. و(البسطـال) في الخارج، وكنـتُ قد غسلته، لم ينشف بعد. لبسته رطبًا. ونسيت بـرودة قدمـيّ عندمـا وضعتُ نمـوذج الإجـازة في جيبـي. ومن على ظهر سيّارة (الإيفا)، وهي تتهادى من مكانٍ ما على جبل لم أرَ رأسه كما لو كانت تلفّ حـول صَدفة حلزون، كنتُ أتتبّع حافة الطريق خوفًا من انزلاق العربة المتهالكة في وادٍ لا قعر له. لا أتذكّر متى غفلتْ عيناي عن الحافة.. إلاّ أنّني أضعتهـا.
لم يبـقَ أحد سواي تحـت الجسر وقد سحب ظلّه بعيدًا بعـد أنْ سئـم وقوفي. زحفـتُ إليه مرّة أخـرى دافعًا حقيبتي بقدمي.
لم يبـقَ أحـد. بعض، ممَّـنْ نزلوا معي، حمـل أشياءه وابتعد.. فيما استقـلّ آخرون سيارات صفراء، يمتلئ بهـا الشـارع، بعـد حـوارات، لا تستمـرّ طويـلا، مع سائقيها.
لم تقف أية سيارة قربي. وكنت بانتظار مرور إحدى سيـارات الأجـرة، ذات اللّونين، لأشير إليهـا.. ولكنّ أيًّا منهـا لم يمرّ وكأنّهـا قد اختفتْ مـن الشارع كلّه.
تراجعـتُ للخلـف وحقيبتـي بـين قدمي. ثـمّ جلستُ فوقهـا مسندًا ظهري إلى أحـد الأعمدة الضخمة التي تحمل الجسر.
كان النهـار يلملم أشلاءه حين توقفتْ أمامي واحدة منهـا وكأنّهـا سقطتْ من الجسر. فتح لي السائق، من الداخـل، البـاب القريب منه. (عـاطل).. قال لي بعد أنْ جلستُ قربه وأغلقته مرّات عدّة قبل أنْ ينطبق أخيرًا.. بعدهـا انطلق بي دون أنْ يسألني عن وجهتي.

• • •

لم يستطـع السائـق الانعطـاف يسـارًا نحـو مركـز المدينـة. لا اثـر للساحـة! ولا لإشـارة المـرور التـي كانـت هنـاك. (لا أدري.. أمس مـررتُ من هنا وكان التقـاطع موجـودًا).. سمعته يحدّث نفسه ونحن نعبر ظـلّ الجسر الكبير الممتـد فوقنا. (أنا كنـتُ هنا قبل شهرين).. قلتُ لـه، وعيناي تتابعان الطريق الطويل والأبنيـة الكبيـرة المنتشـرة علـى جانبيـه، (وربما أكثر.. أنتَ تدري: هناك يضيع الحساب، عندما تطول المدّة ننسى كلّ شيء، ونبقى نعدّ القذائف التي تسقط ورفاقنا الذين يموتون.. ثم نترك كلّ شيء لنعدَّ، فقط، اللحظات التي بقيتْ لنا).
تائهـين كنّـا، أنـا وهـو، في طـرق تحـاول ذاكرتي استعادة ملامحهـا، يسلمنا جسر إلى جسر، وتقاطع إلى تقاطـع. ولم يكـن يبـدو عليه أنّه يعـرف الطريق جيّدًا. سألته:
– هل ستوصلني؟
– أنا خرجتُ لأوصلك وأعود.
نظـرتُ إليه. ربما كنـتُ أعرفه.. رأيتـه في مكان ما، فنحن أبناء مدينة واحدة، احتوتْنا الطرق.. المدارس.. الحدائق ذاتها قبل أنْ تحتوينا جبهات الحرب. أردتُ سؤالـه إنْ كان جنديًّـا، ولكنّـي أدركـتُ تفاهة ذلك؛ فالجميـع جنود. بقيتُ أتابـع الطريق.. ألتقط ما بقي مـن تفاصيلـه.. الصـور المنتشرة، لفتيـان بملابس حرب لا تشبه ملابسي، حول الساحات، على جانبي الطـرق، وعنـد تقاطعاتهـا.. كلّهم قُتلوا في معارك جـرتْ في مدن أعرفها آمنة، مـررتُ في بعضها وأنا في طريقـي إلى هنـا. لم أشعر بوجود حرب فيها، ولا رأيتُ أثرًا لها.
أرى البنايـات الجديدة بواجهاتها الملوّنة! هل حدث كلّ ذلـك في الأيـام التـي غبتُ فيهـا؟! نظـرتُ إليه.. وكان مشغولًا بإيجاد مكان لسيّارته قرب بيت قديم لا يبعـد كثيرًا عن بيتنا. (هنا).. قلـتُ له كمَنْ فزَّ من غفوة عميقة.
نزلـتُ هناك. أعطيـتُ الرجـل أجرته وأغلقـتُ البـاب مرّة.. ومرّتين قبل أن ينطبق أخيرًا. راقبته يبتعد. ثمّ حملتُ حقيبتي نحو بيتنا المختفي في الزقاق القديم وسط بيوت لا أعرف كيف بُنيتْ هكذا في فترة غيابي القصيرة.

• • •

كان الزقـاق خاليًا، والأطفـال القليلون، الذين رآهم هنـاك، لا يعـرف أحـدًا منهـم. اجتازهـم وكأنّهم لا يرونـه. كان منطفئًـا.. إلّا أنّ ظهـور البـاب الخشب للبيـت، بلونه الغائب وشقوقه المتسعة حتى أنّه رأى ظلمـة الدهليـز عبرهـا، طرد وحشـة الطريق وغربته. طرقـه.. وطرقه.. وطرقه حتى خشي عليه أنْ يتحطّم. وخـلال ذلـك.. كان رنـين الجرس، وقد أعـاد تثبيته وسط الممـرّ في إجازته الأخيرة، يصـل إليه دون أنْ يخـرج إليه أحد. ولأنّه يعلـم أنّه مفتوح دائمًا؛ أمسك إحـدى درفتيه بيـده ودفع الثانيـة فانفتح لتواجهه ستارة القماش المتدليّة عند عنق الممرّ الضيّق.
كان بـاب غرفـة الضيوف، وقـد طُلي بلـون مغاير، مواربًـا يتسلل منه خيط ضـوء يبدد بعضًا مِن ظلمة المـكان. (ربما يكون أحـدٌ هنا).. هكذا قـال. ثم دفع البـاب ودخل. ولم يكن هناك أحد.
كانـت الغرفـة مضـاءة. صـور عديـدة، يحـاول لمَّ ملامحهـا، موزّعة على الجـدران بترتيب معتنىً بـه.. وكانـت صورتـه هنـاك: فـوق الشبّـاك المطـلّ على الزقاق، بإطارٍ جديد.. وخطٌّ في زاويتها اليمنى.

الشاعر قاسم والي:

ستبقى بوصلة القصيدة العراقية باتجاه قضية الإنسان منذ ملحمة كلكامش وقصة الخليقة

حاورته: ابتهال بليبل



تحت ظلال (نخل السماوة) الشهير وليس ببعيد عن صوت القطار النازل وحكايات (حمد وريله).. وقريباً جداً من (يا حريمة) وشجنها الحرّاق ولد شاعر على أطلال (أوروك) التي سيعيد ثانية بناء أمجادها (شعرا) ويجعلنا نصغي إلى تراتيلها الأزلية..

نافذة الشتات

قاسم والي الذي أختار العمود شكلا، فنجح في جرّه إلى بوتقة الحداثة تلازم قارئه فكرة أنه يطل على العالم من نافذة الشتات، يقول في حديثه لـ(الأديب العراقي) عن (اللا أين – لا باب افتحه لا باب اغلقه – خبأت صوتي ما بيني وبين فمي الخ)، التي لا نعلم هل كان بحثاً عن ذاته أم لـ"كسر المعيار والنقاد يحتطبون ليل الامثلة"، إنه، "قدري على أية حال. أحاول فقط أن أصل الى العالم الذي يطل عليّ وأنا اقبع خلف نافذة الشتات تلك، لكنها ليست كافية لمثلي على الأقل فهي مضببة وخادعة والذي تثيره من الأسئلة أكثر بما لا يقاس مما تعطيه من الأجوبة".

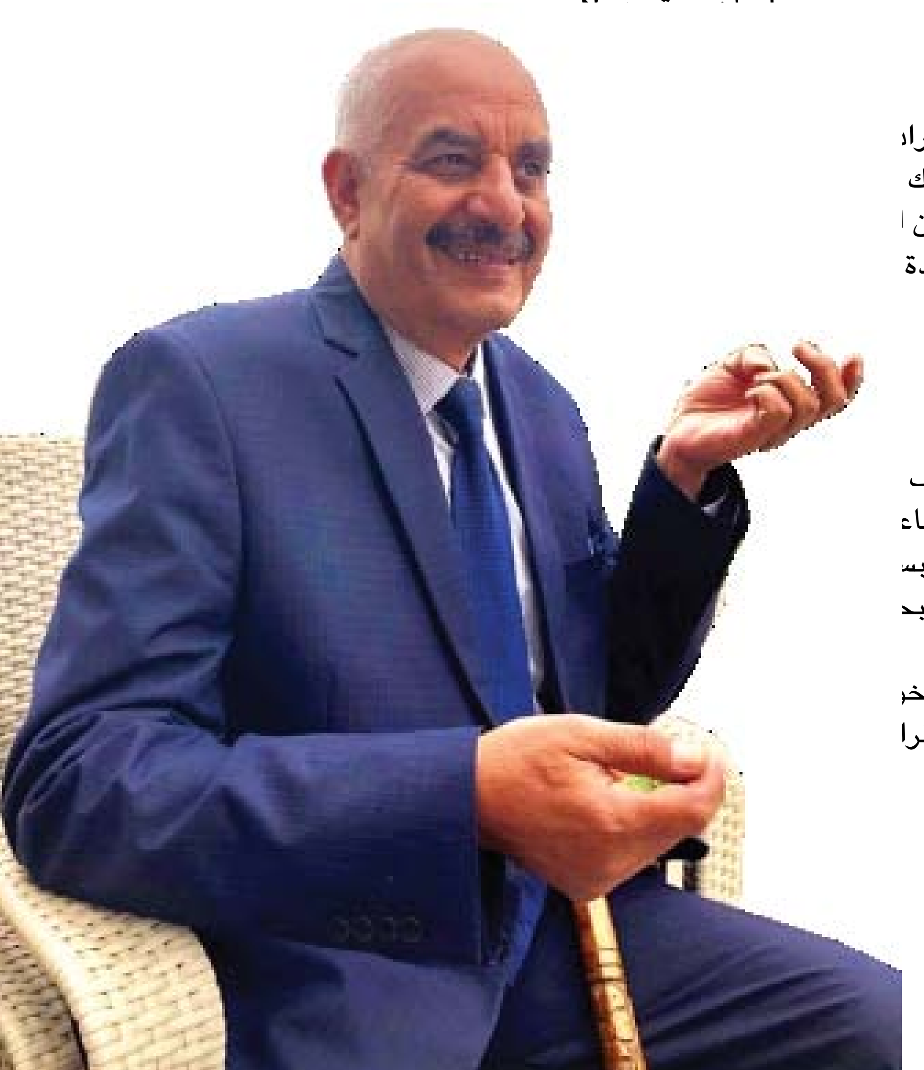
فراديس القصيدة

الشاعر (الذي لا يجيد اللعبة لا يدخل الى فراد
القصيدة..) هكذا يقال ولكن عن أية لعبة تلك
تفترض معرفة القارئ بها، يسرد والي بأن
لا يجيد اللعبة لا يدخل إلى فراديس القصيدة
يقتربْ من أسوار جحيمها).
ويقول: "تلك تتمة الاقتباس وتلك لعبة
الشعر ذاته وهي بقدر بساطتها بالغة
التعقيد وتتعلق بمهارة الانشغال بالتناغم
ونبذ الضجيج ومهارة صياغة المعنى والكف
عن إطلاق الهراء وتلك اللعبة تتعلق بالشاء
بالقارئ، فالقارئ يستطيع ببساطة أن ينأى بس
وبصره عن أية قصيدة أو أن ينهمك بها بد
ذائقته ومزاجه ووعيه وكيمياء روحه".
ويتابع حديثه "لكن، المشكلة بتصنع الشعر وخ
الخائضين الكثيرين فيه دون مهارات تتيح الفرا

الطاحونة العمياء

وكان قاسم والي قد عكف على الأرجح إلى العزلة وعزف عن النشر زمناً حتى أخرج مجاميعه الثلاثة بأوقات متقاربة.

يقول "كنت منهمكا بالكدح اليومي من أجل تحصيل قوت صغاري وضمان سلامتهم وسلامة المحيطين بي من الأهل والأصدقاء وسلامتي الشخصية بلا ريب في محيط شائه





حــوار

الشاعر قاسم والي:



–ولد قاسم والي، في مدينة السماوة عام 1960.

– تخرج من دبلوم الصناعات الكيميائية، وعمل منذ العام 1980 في معامل الاسمنت في السماوة وكربلاء، قبل أن يصبح عضوا في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

– صدرت له ثلاث مجموعات شعرية (تراتيل أوروك عن دار الينابيع بدمشق 2010) و (قراطيس بألوان راية عن دار تموز بدمشق عام 2013)، (يجري إلى اللا أين عن دار تموز بدمشق 2018).

يستطيع فيها الأحرار إطلاق أفكارهم علانية دون إثارة الشكوك والأسئلة ومكابدة النهايات الفاجعة وحتى لو كان ما أطلقه من نصوص انسانية ووجدانية خالصة وعمومية تتعلق بالمشاعر التي يتشاركها الأسوياء من البشر فالأمر يتضمن خطورة لفت النظر والاستدعاء لتمجيد الفاشية وتجميل القبح حيث تسحق الطاحونة العمياء من يلج فيها دون رحمة وتستنزفه حتى آخر قطرة من عرق جبين الحياء فلجأت الى اعتزال النشر والعزوف عن الظهور".

بعد ذلك عام 2003، صار والي على مشارف الخمسين منهكا من المكابدة كجندي في الحروب وكادحا في ساحات العمل اليومي وزاهدا في مباهج الظهور إن كان ثمة مباهج، كما يروي.

ومضى للقول: لكن فضاءً من حرية هجينة أسميتها حرية الصراخ أتاح لي أن أنشر (تراتيل أوروك) و(قراطيس بألوان راية) و(يجري الى اللا أين)".

ويضيف والي: أظنني أكرر دائما أن الإنسان منوط به أن يترك كلمة وأرجو أنني قد فعلت".

ونتيجة لذلك، كان الشاعر ابن بيئته وظروفه والمهيمنات المعرفية التي تمثلتها روحه وهو يطلق نصوصه بكل أنساقها البيانية والشكلانية وفقا لتلك الأحوال والمقامات، كما يعتقد قاسم والي عندما اقترحنا عليه استنتاجا افتراضيا ربما! لأي قارئ "مجهول" كما يقول. ثلاثة خطوط تحكم بناء نصوصه، ثمة نصوص يقرأها فيجد فيها اللغة والبناء الفخم، كأنما هي أقرب الى تصوراتنا عن القصيدة التقليدية العمودية، حتى في شكلها الكتابي. ونصوص اخرى وهي الأعرض مساحة في مجموعاته فيها اللغة الناعمة، اللغة الاستعارية الهائلة الصور فهي بالضبط قصيدة الشعر حتى في شكلها الكتابي. ونصوص اخرى فيها اللغة اليومية، الصور التي تمس يوميات الانسان العراقي مثلا " فيس بوك " أو " هواجس " وغيرها.

قارئ النصوص

نشير أيضا إلى أن الشاعر قاسم والي في قصيدته يريد شيئاً منها، وربّما كيف يريدها، وإذا قلبنا المعادلة ما تريد القصيدة منه أو ما تريده، لكنه يصرّ إلى أنه يريد أن يستريح هو وشقيق روحه الذي هو قارئ نصوصه والذي يشاركه أزمته وقلقه وحزنه وفرحه وحياته وموته عبر أن نتوهج معا في أتون الكلمات.

إلا أن والي يرى عند قلب المعادلة بُعدٌ أكثر إثارة، ويقول إن " القصيدة لا تريد لكنه الهاجس الذي يأتي بها إنه متطلب كثيرا وأنا مؤمن بوجوده مثلما أنا موقن بوجودك وبأنك من يسألني الآن حتى أنني اتساءل كثيرا بعد الفراغ من كتابة نص ما كيف كتب هذا النص؟ أو كيف جاء هكذا؟ السؤال هنا يتوجب توجيهه لهاجسي وليس لي على أية حال ولا أرى انه يمكن مساءلته حتى من قبلي ".

من هنا، يعتقد والي أن الشاعر مشغول بإثارة الاسئلة كطفل يدرج في العوالم الغامضة المثيرة التفاصيل التي تستدعي الاسئلة العصية على الإجابات.

يقول إن " الفلاسفة منهمكون بالإجابات عن اسئلة الأطفال والشعراء ومازالوا، لكن المتصوفة اختاروا أقصر الطرق إنهم يشبهون الضوء الذي يمضي مختارا أقصر الطرق – خطَّهُ المستقيمَ– دون لف ولا دوران بين ذواتهم التي ذابت بالذات العليا بأقل ما يمكن من العناء ليتني منهم.

وكانت بعض الصحف والدوريات العراقية والعربية قد نشرت للشاعر قاسم ولي، كما وقد اشترك في عديد المهرجانات والملتقيات الأدبية والشعرية، وتناول شعره الكثير من نقاد الادب منهم (ا.د. عبد الرضا علي و د. مرتضى الشاوي و د. حسين سرمك حسن. و د. عبد المطلب محمود وعباس العوفي وحميد حسن جعفر وبشير حاجم) وغيرهم، وكان شعره محل دراسات أكاديمية داخل العراق وخارجه.

الشعر كائن فطري

لعل السؤال الذي ظل يشغل تفكيرنا الآن هو: إلى أين تتجه بوصلة القصيدة

الشعر كائن فطري وهو كائن مناضل فبعد أن تسيد وخصوصا في الأمة التي تتحدث العربية طويلا في غياب نسبي للفنون الكلامية الأخرى يجد نفسه الآن في خضم محيط شاسع من السرد والفنون البصرية والسمعية والميديا الجبارة التي اجتاحت العالم يحاول استعادة ما يستطيع استعادته من المساحة الكبيرة المقتطعة منه.





العراقيـة لاسيمـا بعد هذه الأزمة التي يمر بها العالم؟ فكان جـواب الشاعر قاسم والي أنـه متـى كان العراق خارج الأزمـة أو متى كان الإنسان خارجها.. بوصلة القصائد بـاتجاه الإنسان هنـا وفي أيّ مكان.. هنـا منذ أول تهويـدة أمٍّ لطفل وترنيمـة في جنبات معبد ومجلس نـدب على فقيد، ستبقـى بوصلـة القصيـدة العراقية بـاتجـاه قضية الإنسـان هنـا وأينمـا يكون منـذ ملحمـة كلكامش وقصة الخليقة.

كما وقد رأى والي في معرض حديثه عن إمكانية أن تتحقق الحداثة الشعرية في بنية القصيدة العمودي، أن الحداثـة عمومـا والحداثة الشعريـة بوجه خاص مفهـوم عائم فكل حادث يصبح من الماضي بمجرد حدوثه لذلـك تصبح الأحداث عموما بما فيها الشعر مستغرقـة بهذه المطاردة التـي لا تنتهي والقصيدة العموديـة واقعـة بهـذا الاستغـراق بلا شـك عبر كل الحقب والأجيال.

لقـد كان والي ينظـر إلى ظاهـرة الأجيـال الشعرية التي شاعت في الشعرية العراقية في القرن العشرين على أنهـا ظاهرة تصنيفية بحتـة لجـأ اليهـا النقـاد والباحثـون لتيسـير البحث في متراكـم المنجز الشعري وغـيره مـن الفنـون في محاولـة لاستقراء المهيمن الفني والفكري على جيل معين وفق ظروف ذلك الجيل السياسية والاجتماعية والاقتصاديـة والثقافيـة وإيجـاد علائـق متشابكة ومتباينـة لكل جيل وفيمـا يخص الشعـر والشعراء فهو وهم غير معنيين بها البتة.

ويقـول كذلـك إن "الشعـر كائـن فطري وهـو كائن مناضـل فبعـد أن تسيـد وخصوصـا في الأمة التي تتحـدث العربيـة طويـلا في غيـاب نسبـي للفنـون الكلاميـة الأخـرى يجد نفسـه الآن في خضم محيط شاسـع مـن السـرد والفنـون البصريـة والسمعيـة والميديـا الجبـارة التـي اجتاحـت العـالم يحـاول استعـادة مـا يستطيع استعادته من المساحة الكبيرة المقتطعة منه، ولأنه فطري ومناضل أستطيع تأكيد ديمومتـه ولكننـي لا أستطيـع التنبـؤ بمـا سيكـون عليـه في المستقبـل مـن حيـث الأنسـاق الشكلانية والبيانيـة".


المربد النقدي



مدونات اللحظة في الأزمات الحرجة

د. رحمـن غركـان



المدونـة فعـل مبنـي علـى نظـام صـادر عـن نوع المدونـة ومكوناتها، وهـي فعل لحظة يحتقب ثقافة وعـي المـدّون وعمره الإبداعـي، ولذلك فهي تضرب جذورهـا في تاريخـه الـذي تستمـد منـه ممكناتها اللازمـة للتأثير، فهي لحظة فعل ذي نظام، ولحظة وعـي ذي تاريخ، ولحظة بـثًّ ذيَ ممكنات؛ لابدّ أن تكون عميقـة فيما صدرت عنـه، عالية فيما تذهب إليـه. لأنّهـا ثمرة عملية زراعية ذات أبعـاد، قرأتْ الوقائـع واستنطقتها، وأتَـت إلى الأشياء فوظّفَتها، وتَلَقّـتْ المعـاني فتلقّفتهـا؛ نشراً وتأويـلاً؛ وحينئذ يكون الفعل التدوينـي وعياً خالصـاً مأهولاً بأنظمةً أفعـال جزئية، تتعامل معرفيـاً، مع قضايا معينة، أو ظواهـر مقصـودة، أو لنقـل: مـع أشيـاء البشـر والحجر ومـا يتنفس هواء الحيـاة. مدونات اللحظة هـي أنفـاس هـذا العقل، ونبضـ هذا القلـب، وهما يتعـاوران كيفيـات التلقـي وأشكـال التأويـل، في

سياقات إبداعها النص الذي يدوّن في اللحظة عمرها جارياً بين ضفتي : الماضي والمستقبل مدونة اللحظة نهر لا تعبره مرتين.

أما الأزمة الحرجة أو الأزمات الحرجة فهي قصور عقل ما عن الإحاطة بواقع ما . فهي سؤال مستفز يبحث عن إجابة مطمئنة ، شيء من عالم الأسئلة ، لا يريد لك أن تتصالح معه ، بل أن تضع له حلولاً ، أن تريح الأسئلة المنفعلة بإجابات هادئة . فالأزمة صمْتُ ذات أو ذوات بين يدي أسئلة ، أو فيض أسئلة، يريد طمأنينة الإجابة ؛ والأزمات الحرجة قصور ثقافة معينة في مرحلة ما ، عن الإجابة عن أسئلة مصيرية .

في الأزمة يتنفس الوعي ببطء فرط انفعاله لذلك تكون حرجة من ذلك الإختناق ، ومن ثمة يَستدعي عبور الأزمات جهاز تنفس يتصل بعقل هادئ في تحكمه ، وقلب مطمئن إلى حكمته . لأن الأزمة – من وجهة أخرى – من صنع المأزوم لا من فيوضات الواقع الذي يمتلئ بأسئلته حين لا يتسع معها امتداد نهرُ الأجوبة. ومن هذا نخلص إلى أن الأزمة الحرجة أسئلة ، وأن مدونات اللحظة إجابات، وهنا ينبثق سؤال يقول : ما الصلة العضوية بين الأسئلة الحرجة وإجابات اللحظة ؟

ينتمي الإنسان للحظته الراهنة إنتماءً ؛ ماضياً مستقبلياً في آن معاً . ولذلك تشكل اللحظة مسيرة ، والتضحية باللحظة أزمة حرجة ، لأن تلك التضحية قصور عن الدفاع واستسلام للغياب . ولذلك تبحث الأزمة في لحظتها عن فعل ، لأن كثافة الأسئلة هناك تريد ولو بصيص أمل من إجابة . وهناك يجسر الصلة بين أزمة الأسئلة ومدونة الإجابة في لحظاتها الآنية سرعةٌ بديهية واجبة ، وفي لحظتها التأويلية ثمارُ تجربة ناضجة ؛ أتت أكلها. وفي البديهة ارتجال كبير وثقافة شفاهية عريضة، ونزوع عقلي حيناً ، وعاطفياً حيناً أخرى . وفي نضج التجربة سكون إلى المعطيات وركون إلى ممكناتها ، وهذان يستدعيان أن يكون النضج متجدداً وليس ساكناً ومتعدداً وليس واحداً ، لأجل أن لا تموت المعطيات بالثبات على حالة واحدة ، ولا نقف مع ممكناتها على وظائف أحادية ، ومن ثمة إذا لم تنتج أسئلة الأزمات الحرجة مدونات إجابة مرضية ؛ فستقع الأشياء في غيابتها .

وهناك نوعان من الأزمات يخلقان وجهين للمدونات حيث هناك أزمات ثقافة أمّة من الأمم ، تخلق مدونات ذات وجه جماعي ، تحضر الفردية فيه لبنة جزئية في بنائه الجماعي العام . وهناك أزمات ثقافة فرد ، تبدع مدونات ذات وجه فردي مائز ، تحضر الـ (

فسمة توثيق الإحساس بالأشياء، الإمساك باللحظة الراهنة وتسويقها للغد، محاولة الإمساك بالغياب قبل أن يؤول إلى غيابه.

أنا) فيه ؛ فاعل إيجاد لازدهارات وجود ، وغالباً ما ترتكز الإجابات عليها أو تصدر عنها .

وأحسب أن توثيق الصوت، وتوثيق الإحساس بالأشياء ، الإمساك باللحظة الراهنة وتسويقها للغد، محاولة الإمساك بالغياب قبل أن يؤول إلى غيابه ، تعويض الفعل بالصوت والصوت بالفعل ، يجعلهما يتناوبان أو يتساويان ، كل ذلك قاد العقل البشري إلى الفعل التدويني ، إلى المدونة ؛ سواءً أكانت حجراً ، أم رقماً طيناً أم منسوجاً من البردي أم جلد حيوان أم ورقاً من نوعاً ما ، وصولاً إلى اللوح الألكتروني، والتدوين في الافتراضيات وعالمها الرقمي ؛ لأن الأزمة جزء وجود فأن المدونة بعض إجابة من حل، ولأن الأزمة شرط في الحياة ، فإن المدونة جزء البقاء .

وفي حياة الناس كان العالم الآخر، العالم الغيبي، عالم الروح ، عالم المادة العصية على التأويل ، نهر أسئلة هادر صارت الناس تسبح فيه بين ناج وغريق، لأن أسئلته أزمة حرجة ولهذا جاء الأنبياء بمدونات اللحظة ، مدونات السماء ، الإجابات الهائلة .

ولأن ما يراه الناس ولا يحيطون به علماً يذهبون إلى تأويله وتفسيره ، فقد ظهرت الأساطير بوصفها مدونات شفاهية مرتجلة أو تأويلية ، الأساطير مدونات ذات إجابات متخيلة عن أسئلة عصية على الإجابة .

أن الحياة أزمة أسئلة، والموت سلّة إجابات في الزمان ، وسقفاً حتمياً لكل اتساع المكانإلى غيابه.

ولأن الإنسان كائن عاقل يتنفس بلسانه ومنه ، هواءً من أصوات وكلمات ، يحسها أفعالاً ويدريها حيوات ، ويشعر بها ومن خلالها ، شعوراً ينسجه نظام حركة الأصوات والجمل والمعاني والسياق والنسق فقد ابتكر المدونة الشعرية بوصفها إجابات تخيّل ممكن أو محال تتيح لتخيل الحياة من لدن المتلقي ، أن يشعر بالحياة ويعيشها وينجزها في خلال هذه المدونة الشعرية الواجبة .

ولأن أسئلة الأصوات الباحثة عن حركة نظام في النغم ، كانت حرجة في مرآيا الروح والعقل والقلب فقد ابتكر الإنسان المدونة الموسيقية بوصفها إجابات ممكنة عن أسئلة الأصوات تلك .

ولأنَ البصيرة توجّه البصر في تأمّل أسئلة الألوان فتخلق أزمة في إعادة خلق الأشياء والمعاني بألوان على مساحات الممكن ، فقد ابتكر الإنسان مدونة الرسم لتجيب عن فائض أسئلته تلك .

ولأن الحَجر بشر من وجهة نظر المعنى ، فهو يطرح أسئلة محرجة ، تتصل بأزمة حلول الإنسان فيه ، ليس صنماً أو موتاً ، إنما شؤون حياة ؛ مكانية زمانية في آن معاً ، فقد ابتكر إجابات هائلة في سكون العقل إلى مكانية الحَجر ، وسكون القلب إلى زمانيته فكان أن وضع المدونة النحتية ومدونة العمارة . وهما يتضمنان إجابات واسعة

لسفـر الإنسان في أماكن الحجر عمارة ، وفي أزاميل النحت مآرب أخرى .

الفنـون كلها ومنهـا الآداب ، في كل فن منها وفي كل نص من ذلك الفن ، وفي كل جزء من ذلك النص، وفي كل معنـى مـن ذلك الجـزء ، أنجبتـه أمٌّ على إثر إقترانهـا بأزمة حرجة ذات أسئلـة شتى ، فجاء ذلك المولود حاملاً إجابات كثيرة في مدونة من لحظة ما . ولذلك فـأن الأزمات مخاضات تلد مدوناتها وهي تحمل الإجابات ، ومن ثمة ، لا يستغني الإنسان عن الأزمـة ، لأن المواجهـة بنـاء ، ولأن التحدي إضافة ، ولأن التحمّـل ثبـات ، ولا ينفصل عـن الإجابة في خـلال مدونة معينة ، لأن يريد أن يكون موجوداً في مـا يعاني وليس في مـا يعني فقط . عجيب شأنه ؛ لا ينفصل عن الإبداع بمعزل عن الأزمة ، ولا عن مدونة اللحظة بمعزل عن الإجابة . إنه مخلوق الجدل الدائم، والكبـد الشـاق ، وفائض الـ (أنا) ، يبحث دائماً عنه في نهـر أزمات حرجة جار ، وضفاف تدون إجابات لحظته كل حين . أما النوع الثاني ، أعني : أزمة ثقافة الفرد فهو مخلوق من ثنائية : (الماء – النار) .

لابـدّ للنار من أن تظل مشتعلة تحيط بنا حرارتها، حتـى تنضج تحـت خيمة لهيبها ببطء ساخن ، لأن النـار الهادئة مصدر صناعة الماء ؛ الماء يصدر عن النـار ، وهـي التي تمدّه بالغيم وتغذيـه بالسحاب، والغيـم بـكل أنـواع سحبه هـو خلاصة تلـك النار ؛ بمعـزل عنها يجف العـالم أولاً ، وينطفـي قبـل ذلك (الأول) .

ومن مجازات ذلك : أن صارت الحاجة أُماً بارة بـ (الاختراعات والابتـكارات) ، وأنْ صارت المنجزات أبناءً بررة بـالمعاناة والصبر والتحمّل ، وأن صارت الحياة مولـوداً صادراً عن المـوت ، لأن الحياة أزمة أسئلـة ، والمـوت سلّة إجابـات في الزمـان ، وسقفاً حتمياً لكل اتساع المكان .

الشاعر لحظة كتابة القصيدة يعيش أقصى الأزمات الحرجـة ، ولكنه حين ينجز تجربة نص جديد مبتكر حديث فأنه يقف على أعتاب مدونة الإجابة .

والسارد الرائي في الحكايات والقصص والروايات تحتله الأزمـات الحرجة ، وتتمكن منه أو تكاد ، لولا أن يجد في جديد مدونته ، أعني الجديد فقط إجابات جامعـة مانعـة أو تكاد . في الجديـد حين ينولد ، في الجديد حيـث ينولد إجابات تغـذّي الأسئلة بـالشفاء من أزمة الصمت .

العـالم في مختبره أيًّـاً كان تخصصه العلمي ، إنما يسكـن إلى أزمات حرجة تبـدو مستعصية على الحلّ حتـى تقـف معهـا التجـارب العلمية الصـرف على اختـراع إجابـات ترسم لخريطة الحيـاة هناك طرقاً كثيرة تمسك بطريق الوصول جواباً .

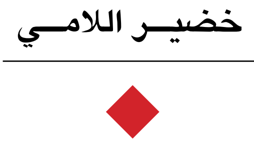
أزمـة ثقافـة الفـرد ، أزمـات مسيرة الحيـاة ، هي أوجـاع في معنـى اللحظة ، ولكنهـا ذات فضل كثير علـى مستقبل الأيـام ، لأن مدونـاتهـا الكثيرة تضع إجابـات كاشفـة وتنجـز حيـوات متعـددة ، وتصير معها النيران إلى مياه كثيرة في أرض تلك المدونات وفي سمائها.





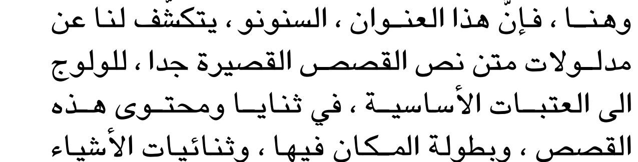

أنسنة الأشياء واستنطاقها وثنائيّاتها المتضادة في « السنونو »

خضيـر اللامـي




يحلم العالم فينا ديناميكيّا
نيتشة ..

السنونـو هـذا لا يطير بعيـدا ، ولا يُمسَـك بـاليد ، فهو كائن زئبقي ، إنسيابي ، برشاقته ، وخفة طيرانه ؛ إذ يمـر بك طائرا مهفهفـا ، بجناحيه الرشيقين ، مخلّفا وراءه ، نسمـة هـواء عذبـة ، تلامس وجهـك كحلم ، تتمنى أنْ لا تتلاشى أبدا .



ماهي دلالات هذا العنوان وما هي تأويلاته ؟!

وهنـا ، فإنَّ هذا العنـوان ، السنونو ، يتكشّف لنا عن مدلـولات متن نص القصـص القصيرة جدا ، للولوج الى العتبـات الأساسيـة ، في ثنايـا ومحتـوى هـذه القصص ، وبطولة المـكان فيها ، وثنائيات الأشياء المتضادة وأنسنتها ، وغيرها ، التي استنطقها حنون

مجيد ، من انسان وحيوان وجماد ، وماذا ترمز لنا هنا ..وهنا ايضا، فإنَّ في كل قصة قصيرة جدا ، من هـذه القصص ، ينطبق عليها تعريفنا للسنونو أعلاه ، فضلا عـن ذلك ، أنها تدفعك للتأمل والتحليق ، في ثنايا رؤى الأحـلام والمخيال اللذيذين ، وجماليات السـرد الماتـع ، الـذي يأسـرك ويرفعـك الى فضـاء سماوي، ويمنحك فضلا عن ذلك كله ، حكمة وتأملا ، في عـالم جمال القصص القصيرة جـدا ، فهي أيّ القصص هذه ، سنونوات ذات خفّة ورشاقة ونسمة هفهفة أجنحتها .

ومع كـثرة تعريفـات هذا الجنس الأدبـي الحديث ، تباينـا وتطابقـا ، يأتي هذا ، ربما لأنّـه جنس أدبي حديـث المنشـأ ، لا تمتـد وتغـور جـذوره عميقا في تاريـخ الادب العربي ، كما هو شأن الرواية والقصة القصـيرة والشعر الخ ، وقد تتطابـق هذه التعريفات أو تتبايـن ، أو تتمايـز ، أو تتنافـر بعضها البعض . ولكـن على العموم ، فإنَّ هـذا الجنس الأدبي بـالرغم مـن كثرة تعريفاته ، فقد امتدت جذوره عميقا ، لدى المتلقـي أو النـاقد فضلا عن القاص، وأنَّ جميع هذه التعريفـات في نهايـة الأمر ، تذهب لتصـبّ لصالح القصة القصيرة جدا ، وإنْ تباين بعضها البعض ..

السنونو هذا، هو لقطة ذكية لتعريف القصة القصيرة جـدا ، وهـو كمـا أرى أجمـل تعريف لهـا . في بداية مقالنـا هـذا، كنـت اتساءل قبـل أن اقرأ هـذه الباقة الفنيـة مـن القصص القصيرة جدا : ولمـاذا السنونو هـذا عنوانها ؟! ألأنه خفَّـة في الطيران ، ورشاقة في الحركـة ، وهفهفـة ، صعودا ونـزولا وانسيابية ؟ أم ليس لـه مثيل بين الطيور كبيرهـا وصغيرها ؟.. لذا ، أرى هنـا ، أننـا لا نملك إنْ اردنـا أنْ نعرّف القصة القصيرة جدا ، إلاّ أن نقول إنها سنونو وكفى ! ونمنح براءة الإبداع هذه الى حنون مجيد ..

ومـا دمنا كذلك ، اذا ، فقصـة السنونو القصيرة جدا في أدنـاه ،هي تعريف دقيق ووافٍ وشامل ، في هذه الحقل الأبداعي القصصي كما أزعم :

السنونو..

سألـت الحمامـة الغـراب : مـا هـو تعريفـك للقصة القصيرة جدا ياغراب ؟! قال : هي خطف على الحياة لخطف ما يخطف ، قالت : قل هي السنونو يا غراب ، قال : احسنت هي السنونو يا حمامة !

لكـن ، أعـرف تمامـا ، أنّ مـا يحملـه هـذا العنوان ، أي عنـوان هذه القصص ، يعبّر عـن قصدية المؤلف بدقـة .. إذ أنَّ كل شـيء فيه يحمـل مقاصده ونواياه ، واغراضـه ، ومفتـوح علـى التأويل وتعـدد الرؤى، بمـا في ذلك ، النقاط والفوارز، وعلامات الإستفهام والتعجـب الخ .. إنه نظام دقيق جدا ، أجاد ممارسته حنـون مجيد بمهارة ؛ ولنضرب هنا امثلة للتوضيح اكثر في سياق مقالنا هذا ..

هـذه الباقـة مـن القصـص القصيرة جـدا ، لحنون مجيد ، تدفعك عند قراءتها أنْ تتوقف كثيرا ، وتتأمل كثيرا، وتجنح بخيالك وتسمو به ، وتتساءل ؛ هل من المعقـول لبضعـة أسطر مشحونة ، بـالفـن والإيحاء والتأمـل ، الـذي يقـترب احيانا من التصـوف ؛ هل مـن المعقول ، تمنحك هـذه القصص حكمـة ، وأفقا إنسانيـا ، وارتواءً نفسيا وجماليا ، وتطلعا اكثر، لما

هـو خبيء ، في ثنايـا كلماتها الموحيـة الصادمة ، المتضـادة ، والمؤنسة .. وكل قصة قصيرة جدا ، من قصـص هذه المجموعة ، مضمونـا وتقنية واسلوبا، توفـر لـك الوقـت ، وتجنب السـرد المسهـب ، لما هو سائد في بعض الاجناس الادبية عموما .

ولـو جمعنـا احـداث هـذه القصـص ، وشخصياتها وطريقـة سردهـا واسلوبهـا وضرباتهـا الفنيـة المتساوقـة ، لرأينا أنها بـالتمـام ، لا تختلف عن أي رواية قصيرة او طويلة ، وزع حنون مجيد عناوينها هـذه على شكل ابواب صغيرة جدا ، اسماها قصصا قصيرة جدا ..

وبـالتـالي ، فإنَّ هذه القصص القصيرة جدا ، اللوحة الموحيـة والساحـرة ، هـي لمسـات إنسانيـة عذبة ، وضربة يتقنها صاحبها بمهارة قل نديرها ، فجمله معبّأة بـالإنفجارات ، ومشحونة بـالتأملات العميقة، التي تقـترب من تـأملات صوفيـة ، تنقلك في نهاية الأمر ، الى عوالم حلمية تخترق الخيالات ..

تتميـز قصصـه القصـيرة جدا هـذه، بفخامـة اللغة وايجازهـا ، فضـلا عـن شعريتها ، وتـكاد أن تكون ذات لمسـات إيحائيـة ، يلفّهـا الغموض أحيانـا ، وتجعلـك تتوقـف عندها وتتأملهـا أحيانا أخرى، لا تريد أن تقرأهـا ، ولا تغادرهـا ، كما لا يمكنْ هضمها بسهولـة . ذلـك أنّ القـاص حنـون مجيـد ، متمرس بإيجـاز اللفـظ ، والـدلالات الإيحائيـة والشعريـة ، وسعـة المخيال والـرؤى، بكلمات موجـزة وموحية وبمقاطـع قصيرة جـدا ، تكاد أنْ تقـترب من التـأمل الفلسفي ..

وكما تقول النـاقدة السورية ، سمر ديوب في مقالها:




حنون مجيد

الثنائيات الضدية في القصة القصيرة جدا.. "تقوم القصة القصيرة جداً على صورة وامضة تولّد في ذهن المتلقي فائض معنى يُدرَك بالتأويل، فيعيد تشكيل الواقع على وفق رؤيته ورؤياه. وتغدو اللغة أيقونية، تولّد دهشة ؛ لوجود فائض المعنى. وثمة فرق بين المعنى الذي ينقله الخطاب، والمعنى المتشكّل في ذهن المتلقي، فالقارئ منتج آخر للنص الأدبي، يغني النص بقراءته، وفي كل نص أدبي مستويان: مستوى يلاحظه القارئ العادي، وهو المعنى، وآخر يحتاج إلى تأويل، وهو فائض المعنى."

إذن ، هنا ، لا نعطي تفسيرا او تعليلا لهذا النوع من الجنس الأدبي ، كما يبدو للمتلقي ، اذعلى الناقد الإبداعي ، إنْ صح التعبير، التعامل مع النص الإبداعي والقصصي القصير جدا ، علي وفق ما جاء اعلاه ؛ لأنه أي الناقد المعاصر إنْ لمْ يرقَ الى مستوى النص الابداعي ، وبالتالي الاقتراب مما يقوله السارد ، فإنه والحالة هذه، يكون قد ابتعد عن مهمته الحقيقية كناقد وكمتلقٍ في آن، ويبقى يراوح في مكانه. أي أنه لا يتجاوزً ذاته ، وبالتالي، فإنه والحالة هذه ، لن يستطيع أنْ يقدّم قليلا او كثيرا لعملية نقد النص الإبداعي المتميز .

> لو جمعنا احداث هذه القصص ، وشخصياتها وطريقة سردها واسلوبها وضرباتها الفنية المتساوقة ، لرأينا أنها بالتمام ، لا تختلف عن أي رواية قصيرة او طويلة

إذن ، بعد هذا ، لنعد الى عنوان مقالنا ، ونتحدث عن مضمونه إنطلاقا من القصص القصيرة جدا هذه ، بعد أنْ أوفينا تعريف هذا الجنس من الأدب ، تعريفا وافيا بوصفه قصصا قصيرة جدا ، ولنتحدث بإيجاز لماذا تضمّن متن القصص ، هذه أبطالا وشخصيات من حيوانات ، وحشرات ، وأشياء أخرى متضادة ، كالجماد على سبيل المثال . ولنأخذ أمثلة، أو عيّنات لنوضّح لقاريء هذا النوع من الجنس الأدبي ، ليكون على بيّنة تامة ، من مرامي القاص حنون مجيد بهذا الشأن ، وبالذات ، لماذا أنسنها ، واستنطقها ، وجعل منها متضادات ، ولتذهب تتحدث بلسان بليغ . نقول هنا ، أو بالأحرى ، نطرح سؤالا قد يحمل مضامين بليغة ، لماذا يستنطق المؤلف هذه المخلوقات ، ويجعل لها عالم خاصتها، ويزجّها في مشاكل شائكة ، كما لو أنّها مخلوقات آدمية .. إننا هنا ، مدفوعين لنتساءل عن سبب هذه الإستعارة، ربما يجيب عنها المؤلف أو القاريء ، أو الناقد حصريا. ولماذا يستنطقها ويؤنسنها ؛ وهي ذات عالم خاصتها الفسيح ، الذي يعج بصراعات ابتداء من النملة ذات النظام الحياتي الدقيق ، الى الفيل أو الكركدن اللذان لا يحسان غير ثقليْ جسديهما .. وهل أنَّ القصة القصيرة جدا لا تحتمل على قصرها طرح مشاكل معقدة ومتشابكة ، تعج

بها مجتمعاتنا ؟! أوهل أنَّ إنساننا لم يعد قادرا علي طرح تفاصيل مشاكله الحياتية والمجتمعية ؟!.. إنَّ هذه القصص القصيرة جدا بوصفها جنسا أدبيا ، لا تملك إلاّ أنْ تطرح تساؤلات عن الكون والحياة والانسان معا ، كما قلنا في متنِ مقالنا هذا..

إذن ، وعلى العموم هنا ، فإنَّ الادب الإبداعي في جوهره ، لا يقدِّم لنا حلولا وأجوبة جاهزة لنص ما؛ إنما هو يطرح علينا تساؤلات ورؤى وتأملات، بل ثمة أسئلة تستولد أسئلة أخرى ، في النص الواحد ، وبذا ، فإنَّ المتلقي يجترح نصه إياه ، طبقا لقراءاته ، وانحداره التاريخي والفكري والاجتماعي والنفسي، وحتى الفلسفي . وهذا الجنس الأدبي من القصص القصيرة جدا ، على قصره جدا وقصر عمره ، كما نرى ، فهو مشحون بنصوص أجوبة متباينة واحيانا معقدة ومتشابكة، بموقف فني يحاول فرض نفسه ، بوصفه عملا إبداعيا ، متجاوزا لما قبله.. إذ كلما قصرت القصة القصيرة جدا ، إتسعت رقعة أجوبتها ، وكما يقول النفري : " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة ." ؛ هذا يعني ، أنها ، أي العبارة ، مشحونة ، أو معبّأة بمضامين لا يعرفها أحيانا حتى منتجها .. إذن، لنأخذ عيّنة ، أو بالأحرى ، عيّنات من مخلوقات حنون مجيد المُؤنسنة والمتشيّئة ، فضلاً عن المتضادات التي استنطقها ، في جسد هذه المجموعة، لتحمل فلسفته ورؤيته في الحياة . وازعم هنا ، أنني ارتقيت الى ما يقوله صاحبي المبدع حنون مجيد ، من طرح بعض تأملاته في عالمنا هذا ، ليقدم لنا نمنمات صغيرة جدا ، تكاد تكون مجهرية ، لكنها كبيرة كفلسفة وتطلع ورؤى، إزاء العالم والكون والحياة والانسان عموما ، في عالمه القصصي القصير جدا هذا ..

وتجلّت قدرة حنون مجيد ، في هذه الشذرات الإبداعية، ليمنحنا لوحة فنية تأطرت ابعادها ومضامينها ، في ثنايا هذه المجموعة، ليقدّمها لنا باقة قصص قصيرة جدا ..

ونرى هذه الثنائيات مبثوثة في ثنايا متن سرد هذا الكتاب ؛ مشكّلة بذلك ظاهرة بارزة في جسد هذا النص؛ وتكاد أنْ تكون ايضا انتقاء واضحا ، لهذه الظاهرة التي يبدو فيها السارد ؛ وفي محاولة منه ، كي يتجاوز ما كتب في هذا الجنس سابقا .

انطلق حنون مجيد في مجموعته هذه من المتضادات الثنائية المتوزعة على متن هذه المجموعة ، من رؤية فلسفية ونظرة شمولية للحياة والعالم ، وراح يبث مفاهيمه الفلسفية والفكرية في ثنايا هذه القصص القصيرة جدا . فهو وبوصفه مبدعا في هذا الجانب من الفن ، يحرص على اقناع القاريء وجذبه ، الى ضرباته الفنية ، ويحرص ايضا في ثنائياته الضدية هذه ، على قواعد ونظم ابداعية لفن القصة القصيرة جدا ..

وما يتلاعب به حنون مجيد ، في ثنائيات القصص القصيرة، جدا هذه، والمتضادة جدا ، راح يتلاعب ايضا بثنائيات اللغة . وقد بلغت هذه الثنائيات المضادة والمستنطَقة ، ما يعادل اكثر من ثلثي هذه المجموعة القصصية جدا ، ولنقرأ عيّنة قليلة من نصوص هذه القصص جدا وكما يلي ، والتي أراها تشكل إنموذجا لقصصه القصيرة جدا . وأولى هذه القصص ، وأهمها التي يستنطقها السارد حنون

مجيد والتي تدمي قلوب جميع الكتّاب والمبدعين العراقيين هي قصة : القصة القصيرة جداً ، التي راحت تبحث عن وردة سوداء تعلقها على ياقة معطفها لتحضر عزاء الشاعر الصديق على الطائي ، ثم تليها عيّنة عشوائية اخرى من القصص القصيرة جدا :

القصة القصيرة جداً

أحزن القصة القصيرة جداً نبأ وفاة الشاعر الجميل "علي الطائي"×. طافت على قصائده النادرة، ثم تحولت نحو الحقول والأنهار والجبال؛ تستقطر مروءاتها من أجل وردة سوداء؛ تعلقها على ياقة معطفها لتحضر عزاءه، وهناك تبكي ..
وهذه قصة ثنائية بين ذكر وانثى للتلاعب بمفردات اللغة كما قلنا اعلاه ..

فرصته اللغوية ..

كان/ كانت، يسيرُ/ تسيرُ أمامه، يتثنى/ تتثنى، أنثى بلباس ذكر، ذكراً بلباس أنثى،قبل أن يلحق به/ بها، ليعرف شيئاً عنه/ عنها، وقفت عربة له/ لها، والتقمته/ والتقمتها. ، تلك اللحظة كانت فرصته اللغوية التي ضاعت عليه.
وهذا حوار ثنائي يستنطق فيه السارد الشجاعة والجبن :

افتراق

سأل الجبن من لا يعرف إسماً له؛ أتعرف الجبن؟ قالت الشجاعة لمن لا تعرف له إسماً كذلك؛ كلا. وأنتَ أتعرف الشجاعة؟ رد الجبن كلا. قالت وهي تنهض؛ إذاً لنفترق. قال وهو يغادر؛ هو ذا الرأي الحكيم. وهذا حوار ثنائي اخر يستنطق فيه القاص حنون الامانة والغش .

حوار الأمانة و الغش

قالت الأمانة للغش؛ أنت تصطبغ بلوني فتغش الناس، ومن غشنا ليس منا. ردّ الغش؛ هذا لكي أعيش. ردّت الأمانة؛ ولكن مرة واحدة وليس مرات، فمن يعش بالحيلة يمت بالفقر، أما سمعت؟ قال بلى سمعت وكنت كلما نظرت حولي قلتُ "مَثَلٌ قديم"، ولا أدري حتى الآن إن تغير شيء! هنا ، في هذه القصة ادناه ، وهج صوفي للمؤلف حين يتألق في مناجاة ذاته ..

عالم مغلق

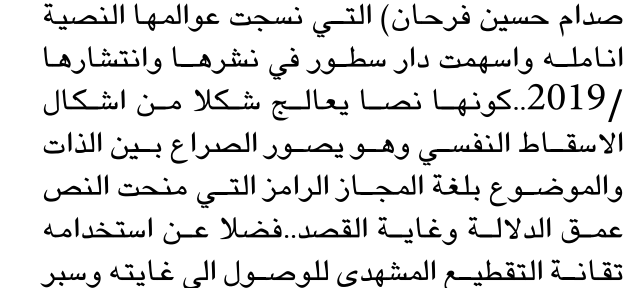
قالت القطة لأختها القطة؛ ما لصاحبنا يحمل عصاه علينا اليوم؟ ردّت؛ لعله يلهو. قالت أليلهو بعصا؟ أجابت؛ ربما برصاص غداً. دعتها؛ إذاً لنرحل إلى عالم ليس فيه عصيّ وليس فيه رصاص، قالت؛ لن تجدي!

(المدعو صدام حسين فرحان)
المفارقة والسخرية الهادفة

علوان السلمان

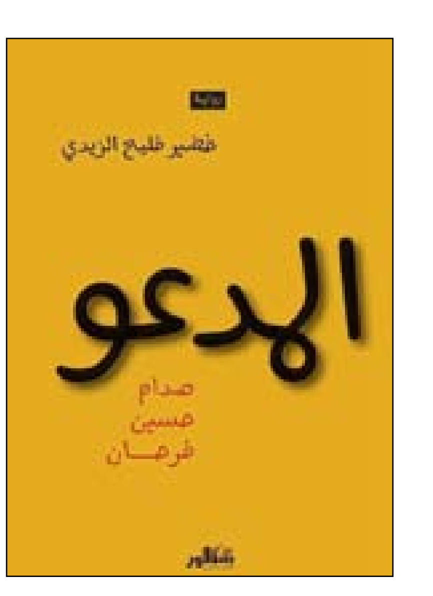


النص السردي بوصفه خطاب غني الدلالة لاتسامه بالوعي الجمالي والفكري الناقل للتجربة بتجلياتها وبعدها النفسي..لتحقيق المتعة الفكرية بالتساؤل واستنطاق ما خلف الالفاظ والمشاهد من جهة والمنفعة الروحية عبر جمالياته واسترساله من خلال استثماره للقدرة اللغوية التصويرية الايحائية بوعي متخيل من شأنه التعبير عن ثقل الوجود وما ينتج عنه من توترات واوجاع..

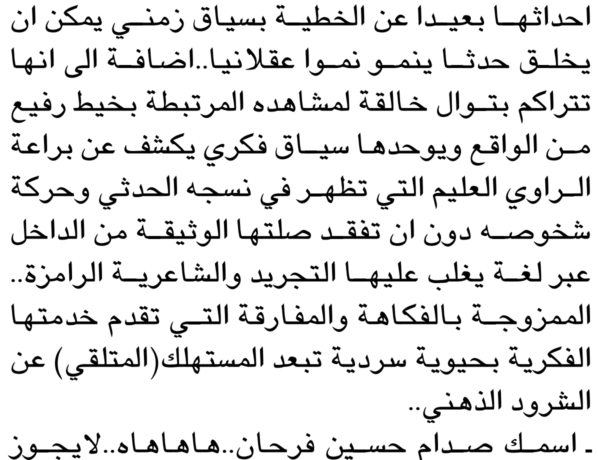


وتجربة الروائي خضير فليح الزيدي في (المدعو صدام حسين فرحان) التي نسجت عوالمها النصية انامله واسهمت دار سطور في نشرها وانتشارها /2019..كونها نصا يعالج شكلا من اشكال الاسقاط النفسي وهو يصور الصراع بين الذات والموضوع بلغة المجاز الرامز التي منحت النص عمق الدلالة وغاية القصد..فضلا عن استخدامه تقانة التقطيع المشهدي للوصول الى غايته وسبر






خضير فليح الزيدي



احداثها بعيدا عن الخطية بسياق زمني يمكن ان يخلق حدثا ينمو نموا عقلانيا..اضافة الى انها تتراكم بتوال خالقة لمشاهده المرتبطة بخيط رفيع من الواقع ويوحدها سياق فكري يكشف عن براعة الراوي العليم التي تظهر في نسجه الحدثي وحركة شخوصه دون ان تفقد صلتها الوثيقة من الداخل عبر لغة يغلب عليها التجريد والشاعرية الرامزة.. الممزوجة بالفكاهة والمفارقة التي تقدم خدمتها الفكرية بحيوية سردية تبعد المستهلك(المتلقي) عن الشرود الذهني..

ـ اسمك صدام حسين فرحان..هاهاهاه..لايجوز بهذه الامة العظيمة اثنان صدام هيبي..فالعمق السوقي للاسم سوف يتعارض مع تكتيك المرحلة، عليه قررنا تغيير اسمك،الامة لا يقودها الا الرجل الواحد الاوحد/اسميك صداح بالحاء لك/وبالميم لي، ها هههه..

ـ بكيفك سيدي من يدك اليمين الى يدك الشمال،أفعل ما تراه مناسبا../ص206.

وهناك المفارقة الاسلوبية الادهاشية..(صدفة غريبة لا تحدث حتى في الافلام..انت عبدالكريم قاسم وانا صدام حسين..يلتقيان من جديد..

ـ كلا..نحن حاملان لاسمين متناقضين فقط.. لكن صداما حاول اغتيال عبدالكريم..ربما تحاول اغتيالي بعدما تنتهي حكايتك..) /ص67..

وهناك السخرية الهادفة...الكوميديا السوداء التي تعتري الزيف وتكشف عن الخطيئة وتحد من الفساد بطريقة ادبية خلاقة كونها سخرية واعية تحمل بين طياتها عمق المعنى بسخريتها القائمة



على المفارقة في سير الحدث..لذا فهي تترجم حاجة انسانية وتشكل انعكاسا تصويريا لحالات استثنائية بلغة لا تكتفي بكونها اداة اداة توصيل وانما تنزع الى المعنى الدلالي الذي يكمن في السياق.. فضلا عن تميزها بحمولاتها الاجتماعية والنفسية واشتغال منتجها على تيمات متعددة داخل نسجه السردي، ليخلق عالما مكتظا بالمفارقات القائمة على المتناقضات وانفتاحها على واقع متعدد الشرائح الاجتماعية..وبعض الجوانب التاريخية مما اضفى على السرد بعدا تشكيليا معمقا في تحديد الابعاد المشهدية الحدثية..

(اصابتني رعشة هزت بدني،حيث هي المرة الاولى التي تحصل معي،ان اقف للتحقيق على حاجز تفتيش رسمي او وهمي،لقد كنت حذرا جدا فيما مضى لضمان السلامة الجسدية على حساب هشيم السلامة الروحي،عندما ذهبت الى حضرة الضابط الشاب وسلمت عليه بتهذيب عال،قال:اسمك خضير فليح حسن؟

ـ نعم هو كذلك...

ـ للأسف،مضطر ان اخبرك ان هذا الاسم ـ حسب التدقيق في الحواسيب ـ تبين انه مطلوب للقوات الامنية..الاسم لارهابي خطير نفذ عشرات العمليات في مناطق مختلفة من بغداد،في الحسينية وبغداد الجديدة وحي الشعب،وزرع عشرات العبوات في اماكن عدة من العاصمة،شخصك وهيأتك لا يدلان على مطابقة نهائية مع الاسم غير الكريم للاسف،هل لديك ما يثبت الاسم الرابع؟

ـ لا طبعا،كيف اثبت لك الجد الثاني وهو تحت التراب،قبل ان اكون ويكون الاسم؟انا كاتب روائي ياعزيزي حضرة السيد الضابط،واستاذ تاريخ المسرح في معهد الفنون الجميلة،عملت كثيرا على تطبيب جراح غائرة في وجه مدينة بغداد،اعمل مثل طبيب روحاني لاعانتها على التمسك بنواة الصبر ضد ألم الجراح العاصفات،وتلك واحدة من أمراض عصرنا..

ـ بلا تفلفس رجاء...)ص10 ـ ص11..

فالخطاب السردي يدخل في خضم الاسئلة ونتائج الاحتلال التي افرزت الارهاب والتفخيخ والطائفية والقلق الاجتماعي الذي زاد من توهجها ذاك الاستبطان الشفيف للكوميديا الساخر(بلا تفلفس) والموروث الشعبي وتوظيفه في سياق النص دون ان يفقد تكنيكه السردي ليعطي مدلوله المقصود بحد ذاته عبر الامثال المتداولة لتأصيل دلالة نفسية تتصل بذات السارد(المنتج)واستعادته لماض مضى وانقضى..(الحسود بعينه عود) و(سرك في بئر..).. مع تتابع الاحداث من خلال تقنية الاسترجاع وتيار الوعي وتداخل المتخيل بالواقعي.. اضافة الى اعتماد السارد(المنتج)الاسلوب المشهدي في انتزاع اللحظة وتسجيلها مع عناية في توزيع مناخاته النفسية حتى بات عنصر الحركة يشكل احد معطيات المستوى الحسي للغة التي وظفت الاشياء بطريقة موحية اسهمت في تطوير البناء الدرامي،من خلال شخوصه(علاء نيتشه المتفلسف في طبيعة الهوية العراقية وجذورها التاريخية ومحتواها الفكري..و علي وطوط الذي يحفظ عن ظهر قلب كل اشعار القصائد الهابطة والمضحكة والماجنة التي

لا رابط لها سوى الهذيان ومتعة السفاهة)ص9..
ومرتضى الابن الوحيد المهاجر الى السويد هجرة غير شرعية)ص39..وابو مرتضى عبدالكريم قاسم الحيالي الموظف السابق في وزارة الخارجية وابنته حوراء وصدام حسين فرحان وزوجته ام رضاوي التي ماتت بطريقة درامية كفيلم هندي..من دون ان تبلغ الخمسين بيوم واحد....) ص27..والتي تميزت بتباينها من حيث تصوراتها ورؤاها واطروحاتها وهي تتحرك في عمق وجودها الانساني.. والتي تظهر متوترة نفسيا وهي تمارس طقوسها وتعيش صيرورتها في اماكن مغلقة وتنتهي في اماكن مفتوحة..وهذه الاماكن تمتلك فاعليتها من خلال الحدث والحبكة..اضافة الى اعتماد السارد تقنيات فنية واسلوبية كالتقطيع الكلمي الكاشف عن توتر نفسي..والتنقيط(النص الصامت) او (المسكوت عنه) الدال على الحذف الذي يستدعي المستهلك لسد فراغاته..

ـ الوووووومرحبا..

ـ انه صوت انثوي ناعم..ناعم جدا،ناعم كالحرير،يا الله لكم سيغير هذا الصوت من مسار حياتي..المرأة صوت تذوب في دفئه كل الهموم..

ـ كيفك..؟

ـ زين..

ـ من؟

ـ انا حوراء..انت صاحب الرقم.......0773

ـ نعم هو رقمي على الالف دينار

ـ ابي يبحث عن رجل ليتحدث له

ـ ما به؟

ـ انه لايخرج من البيت مطلقا ويريد التحدث..

ـ لماذا؟

ـ قضيته معقدة،بحاجة الى من يستمع له،يود أن يلتقي بك..هل تسمح؟

ـ لا بأس

ـ منذ زمن طويل وهو يبحث عن شخص يودعه سر حكايته،فوقع الاختيار عليك بشكل عشوائي هذه الليلة..يعتقد ابي في ايداعه سر حكايته لدى شخص مؤتمن سيقلل من قلقه وهول رعبه..ماذا تقول؟

.... أنا أريد أيضا احدا ما يستمع لحكايتي) ص50 ـ 51

فضلا عن توظيفه الغرائبية النابشة لذاكرة المستهلك(المتلقي)..

(عندما حضر ملك الموت كان يرتدي قناعا لوجه غوريلا داكن بعينين حمراوين،وبملابس سود وبمخالب فولاذية مقوسة الى الداخل وانياب طويلة حادة..أول جولة من المصارعة الحرة غرس أظافره الطويلة في عنقها بشكل مفاجيء بحركة مباغتة،بعد ما استفحل عليها المرض العضال،غير أنه كان أقوى منها وأخف حركة واتقانا وخبرة..) ص28..

فالنص يعتمد الارتداد الزمني باستحضار الشخصية الرامزة التي تسهم في تنامي الحدث وتكثيف المشهد الدرامي وتعالق الماضي بالحاضر من اجل تشكيل بناء نصي تشكيلا معرفيا يعتمد القاموس الحياتي بواقعيته..فيستنبط المنتج مفرداته المؤطرة بدفئها المستفز من عمق الاحداث التي يكتظ بها الوجود المجتمعي بتلقائية التعبير

في تشكيل جملها والقيم المعصرنة..اضافة الى الغوص في أعماق الذات ومشكلاتها بعمق ابداعي متفرد بخطابيته المتسامية والمتكئة على لغة متشكلة من خزين الذاكرة والمعاصرة وتقديمها بنسج متماسك..متفاعل.. مع دلالة النص ونموه..كون المنتج(السارد) يبحث عن الحضور في حركة الاشياء وعلاقاتها..لذا فهو يتأمل نفسه والعالم الملتف حوله بعين ثاقبة..راصدة.. وفكر واع لكل التقاطاته المشهدية فيسجلها بالفاظ لها دلالاتها وابعادها وايحاءاتها وهو يعتمد الاستذكار بلغة تتسم ببنية تركيبية تتشكل من:

الجانب الدلالي + الجانب الرؤيوي

ابتداء من العنوان النص الموازي والعلامة السيميائية المشكلة لقمة الهرم النصي من جهة.. وبنية ذاتية كاشفة من جهة اخرى....كونه(اعلان عن طبيعة النص والايديولوجيا التي انبثق منها) على حد تعبير كريفل..

(أذكر ان(البغادة) حملوا من صوبيها هويتين ابان حربهم الاهلية(غير المقدسة) في عام2006 وما تلاها،واحدة مزيفة وأخرى حقيقية..غالبا ما تكون الحقيقية قريبة من القلب على جهة اليسار،بينما تكون المزيفة والصادرة من سوق(مريدي) للتزوير الوثائقي على جهة اليمين مخصصة للسيطرات الوهمية،لكن بعضهم كان يرتبك تحت تأثير الفزع من سماع كلمة(هويتك) بصوت مخنوق تحت اللثام، نسي الشخص المرعوب مكان هويته،هل هي في جهة اليمين أم في جهة اليسار؟ في اللحظة القاتلة،حتى مات مقتولا باطلاقة طائشة،ولم يزل مرعوبا من كلمة مجردة بل مخيفة في الوقت ذاته..مكتفيا بحبل من(مسد) على رصيف او خلف كراج السيارات العمومية او مزبلة ما،تمرح فيها القطط والكلاب السائبة،حتى داخت فيه دوائر الطب العدلي وهو حامل لاسمين مع بعض،على جثة متفردة غير مزدوجة،الحل كان جاهزا بوضع الاسمين معا على جهتي الصدر ان وجد سليما،ليستلم ذووه الجثة المغدورة بهويتين واسمين معا،يبدو انه لا نفع في الاسماء مع حبل القتلة في اكتشاف الهوية الزائفة من الحقيقية.. لكن أغربهم من أوحى بالرواية هو الاخ المدعو صدام حسين فرحان،كان الرجل يبحث عن الاب الشرعي لجده فرحان في أوراق المحكمة منذ قرن من الزمان،يبحث عن جده الشرعي ليتخلص من آفة

قدم السارد نصا أهم ما يميزه خروجه عن المألوف الاستهلالي..اضافة الى اعتماد المشهدية السيمية من خلال التركيز على المكان الذي يتحول الى رؤية فكرية بلغة استدلالية تعتمد الاحساس بالزمن.



الخوف وهول شبح الاسم ورعبه..) ص14. ص15..
فالسارد يعتمد المشاهد الاستباقية والاسترجاعية عبر ذاكرة سابحة في عالم مأزوم عاشر يومياته مع تخيلاتها وتداعياتها المقترنة بالزمن وشخصية(صدام حسين فرحان) الرمز الذي شكل بؤرة السرد التي تحققت عبر جدلية(الهوية السردية والهوية الذاتية) والتي تنفرد بتشظيها وتوزعها على مسارات السرد التي ينسج حيثياتها وتفاصيلها منتج واع بحبكة ودرامية يتحد فيها الخيال بالواقع مستعينا بشخوص واقعية تفردت بحيويتها وكثافتها الفسيولوجية التي جعلت منها وجودا بشريا فاعلا ومتفاعلا مع الحياة مما اضفى على السرد انسيابية مبتعدة عن وصف ملامح الشخوص واستدعاء المستهلك(المتلقي) للاسهام في تشخيص ملامحهم بما يقترب من ذهنيته.. فضلا عن تعدد الرواة(الراوي العليم والسارد والراوي الضمني)..مع سيطرة الحوار الذاتي على امتداد مساحة واسعة من جسد الروي..

فالسارد ينقل ما هو غريب فيما هو اعتيادي ويحمل المستهلك(المتلقي) على التفكير..اضافة الى انه يجسد المشاعر الخفية التي يبوح بها لحظة امتلاء مخيلته التي لا تكتفي بعكس الوجود الموضوعي ونفاذ بصيرته الى اعماقه وانما يشتغل على استثمار التعارضات الفكرية والتاريخية والمواقف المتباينة القائمة على جدلية اجتماعية تراوح بين الارتكاز على الماضي والخوض في الحاضر مع ايقاع الصراع الذي يمثل بؤرة السرد(صدام حسين فرحان) ابتداء من الاستهلال السردي المتجاوز الذي يبدأ من لعبة الراوي العليم التعريفية بشخصيته التي تجره صوب المتن النصي المقصود..

وبذلك قدم السارد نصا أهم ما يميزه خروجه عن المألوف الاستهلالي..اضافة الى اعتماد المشهدية السيمية من خلال التركيز على المكان الذي يتحول الى رؤية فكرية بلغة استدلالية تعتمد الاحساس بالزمن الذي هو(معطى موضوعي سابق لحركة الانسان وفعله ورؤيته)..مع تفرده بلحظاته الخصبة المعمقة فكريا والمتفردة اسلوبيا وجماليا بنسجها الموضوعي مع غلبة افكارها الواقعية وتلقائية التعبير في تشكيل جملها والقيم المعصرنة.. اضافة الى الغوص في اعماق الذات ومشكلاتها بعمق ابداعي متفرد بخطابيته المتسامية المتكئة على الفاظ بعيدة عن الضبابية..متفاعلة مع دلالة النص ونموه الذي يكشف عن قدرة متجاوزة للمألوف وهي تنبض بوعي العصر..وتقوم على عدة مستويات منها ما يتعلق بعالم النص ومنها ما يتمحور في تقنياته الاسلوبية..فضلا عن تجزئته واستثمار تقنية المونتاج السيمية..اضافة الى كسرها خطية الزمن واعتمادها السارد الضمني المصاحب للشخصية والكاشف عن اعماقها النفسية والفكرية مرة بضمير الغائب واخرى بضمير الانا المتكلم..



جون كيتس في الحجر الصحي

تفاصيل مؤثرة قبل وفاته المأساوية في سن الخامسة والعشرين

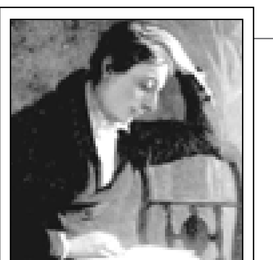
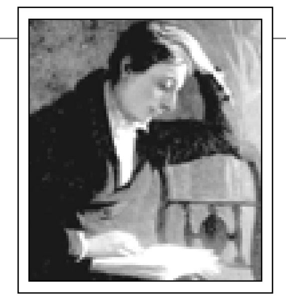
كتابة : فرانسيس مايز
ترجمة : أحمد فاضل



في أكتوبر / تشرين الأول 1820 ، اندلع التيفوس في نابولي بإيطاليا ، حينما كان الشاعر البريطاني جون كيتس مع صديقه الفنان جوزيف سيفيرن هناك ، كانت رحلته هذه خارج إنكلترا هرباً من برودة الجو ، إلى المناخ المشمس في إيطاليا بسبب سعاله الذي كان يزداد سوءاً بشكل مطرد ، منذ ذلك الصباح الذي شهد فيه بقعة دم على وسادته ، كان يعلم أنه ليس لديه فرصة تذكر للنجاة من هذا المرض الذي غزا رئتيه ، فكانت محاولته الأخيرة الذهاب إلى روما ، لكن دون أن يشعر أنه سيكون منفاه الأخير هناك .

وهو يصور في إحدى كتاباته كيف عاش لحظات ذلك الحجر القسري الذي امتد طوال أكثر من عشرة أيام قبل أن يرحل إلى الأبدية ، وكأنه يكتب آخر كلماته :

" لقد رأيت نابولي ،كأنها سفينة راسية بالقرب من البحر ، واحدة من أكثر المواقع جمالاً وهي تطل على الساحل بعرائش المشمش ، القرمزي ،

جون كيتس

السمـاوي والـورد الأزرق ، أما فيزوف فهـو يرنـو إليهـا دون أن يعكـر صفوهـا بحممه ، أما أنـا :

قـد تبـدو 10 أيـام من الحجـر القسري حرماناً منها ، جمالها ، مياهها وكل ما فيها من أماكن " .

أتخيل أن كُتاب السيرة الذاتية المستقبليين ممتنون لأن كيتس استغـرق الأيام القليلـة تلك ، في كتابة رسائل موجزة عن نشأته التي لم يحبها على الإطلاق ، حيث كان يتوقع أن يموت في كل لحظة منذ ولادته بسبب مرضه ، وعدم الاستقرار ، والفقر ، والمعارك المستمرة مع المتنمرين الذين كانوا يضايقونه بسبب " حجمه القصير " ، وبعد مرحلة شبابه المبكر الصعب والمأساوي ، حاول التدرب على قهر المرض الذي ألم بـه ، كانت تجربة شنيعة ، تلتها سنوات تدريب أخرى في مستشفى جاي ، يومها وقع في حب الشعر وقضى كل وقت فراغه في الدراسة ، حيث شق طريقه إلى الحياة الأدبية وأراد فقط أن يكون اسمه " بين الشعراء الإنكليز الأكثر شهرة " .

وأنا أقرأ رسائله أدهشتني فترة وجيزة من حجره الصحي ، كان كيتس ، البالغ من العمر 25 عاماً تقريباً آنذاك ، لديه أربعة أشهر فقط للعيش وشعر بأنه وهو يكتب : " غير ذي أهمية ، كما لو كان وجودي بالكامل يعني وفاتي " . بالنسبة للقراء الكثيرين مثلي ، فإن قصة حياته ستكون لها وجود أبدي أيضاً ، فمن رسائله في حجره الصحي نجت رسالة معنونة للسيدة براون والدة فاني الشابة التي أحبها والتي لن يراها مرة أخرى ، كتب يقول :

staying a short time with Mr Brown who lives in the House which was Mr Dilke's. I am excessively nervous: a person I am not quite used to entering the room half chokes me. 'Tis not yet Consumption I believe, but it would be were I to remain in this climate all the Winter: so I am thinking of either voyaging or travelling to Italy. Yesterday I received an invitation from Mr Shelley, a Gentleman residing at Pisa, to spend the Winter with him: if I go I must be away in a Month or even less. I am glad you like the Poems, you must hope with me that time and health will produce you some more. This is the first morning I have been able to sit to the paper and have many Letters to write if I can manage them. God bless you my dear Sister.

Your affectionate Brother

John.

" يا له من حساب ، يمكنني أن أعطيك من خليج نابولي إذا استطعت أن أشعر مرة أخرى بأنني مواطن في هذا العالم ، أعطي حبي لفاني وأخبرها ، هناك ما يكفي في هذا الميناء لملء كمية من الورق ، ولكن يبدو وكأنه حلم " .

أربع أوراق كبيرة مطوية لإنشاء 24 صفحة ، تخيل أنه قام بتغطيتها بأوصاف للمدينة القريبة جداً على المياه المتلألئة ، نابولي قمر يتأرجح ، يلقي بريقاً فضياً على القباب ، الأجراس البعيدة التي يتردد صداها في البحر ، الهواء الرطب الدافئ الذي يجعله يتنفس بعمق ، في الحجر الصحي ، واجه توقفاً كاملاً ، وجد رغبة جامحة في الحياة ، ترك وراءه الشاب المليء بالحيوية والرومانسية ، الذي تودد إلى الكآبة في قصائده ، الآن ، ها هو هذا الخليج الرائع لا توجد طاقة على الكتابة عبره .

في رسالة مكتوبة بعد وقت قصير من نزله هناك ، كان ذعره يضرب مثل طائر عالق في غرفة ، لا يمكنه أن يتخيل أنه لن يرى فاني مرة أخرى :

" أخشى أن أكتب لها – لتلقي رسالة منها – لرؤية خط يدها من شأنه أن يحطم قلبي ، حتى أن اسمها على أي حال ، المكتوب سيكون أكثر مما أتحمله " .

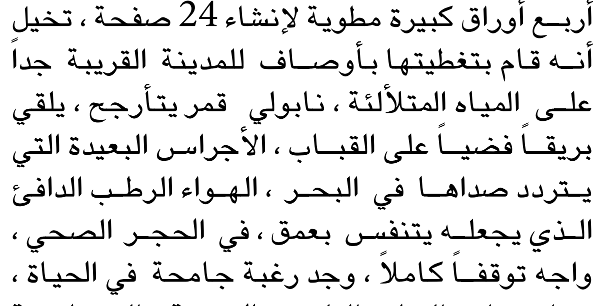
عبر 200 سنة ، لا يزال القلق يتذبذبني ، أتساءل عما إذا كان شعره قد تغير ، أتطلع إلى ما أسماه كيتس بالقدرة السلبية ، عندما يكون المرء :

" قادراً على أن يكون في حالة من عدم اليقين ، أو الألغاز ، أو الشكوك ، دون أي توصل عصبي بعد الحقائق والأسباب " .

في النهاية ، هذه هي وجهة نظري ، يمكن أن تتغير الحقائق والأسباب التي جعلت ذلك الحجر الذي عاشه كيتس ومنه رحل ، يترك كل تلك القصائد والخطابات ، تحمل كل هذا الخلود .

عن / صحيفة الإندبندنت البريطانية

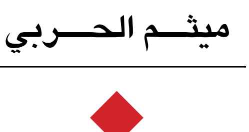
فرانسيس مايز



أستاذة جامعية أمريكية وشاعرة وكاتبة مقالات وروائية ، ولدت ونشأت في فيتزجيرالد ، جورجيا ، حصلت على درجة البكالوريوس من جامعة فلوريدا ، في عام 1975 حصلت على درجة الماجستير من جامعة ولاية سان فرانسيسكو ، حيث أصبحت في النهاية أستاذاً للكتابة الإبداعية ، ومديرة مركز الشعر ، ورئيساً لقسم الكتابة الإبداعية ، الآن وهي تكتب بدوام كامل ، هي وزوجها الشاعر يقسمان وقتهما بين منازل في هيلزبورو ونورث كارولينا وكورتونا بإيطاليا ، حيث تعمل كمدير فني لمهرجان توسكان صن السنوي .

سُـــلطةُ الشّـــلل

ميثـم الحـــربي



يشقُّ نَصُّ "المعزوفة" للشاعر عبد الرحمن طهمازي، طريقه بقوّة الأفكار بعيدا عن التبذّل البلاغي والدّبق العاطفي.

يسبق النصَّ إهداءٌ وتقديم. فهو إلى "الشاهد والمشهود"، ويختار لتقديمه مقولة كولنجود: التاريخ هو الحاضر.

تبدأ معزوفة طهمازي من لحظتين: الترميز المبثوث في الإهداء، والإحالة المشحونة في المقولة. وسيُشكّلان معا – عبر الاستمزاج – مهمازا يقود طبقات المعنى الثاوية في المعزوفة لتجليةِ مفادها النثري.

إنّ حضور المهماز يُمثل ظاهرة نصية في شغل طهمازي؛ فهو إنْ لم نستبنه صُراحا فسيتكفل استهلال نصوصه بذلك. وقد يظنُّ ظانٌ أنها سمة درج عليها الشعراء في العصور الحديثة وبالتالي فهي في مُتناول التقليد والنّسج على المنوال.. لا؛ إنها مُباحة لهواة التقليد، ومُتاحة لمن ينحتون العمل الفني بِقصد "ظاهراتي".

فالحقيقة عند الظّاهراتيين تبدأ من مُستوى معرفي، حيث تغدو مُعبّرةً عن استعداد البسالة الفردية لتكتشف الوجود عبر الإنصات إلى لغته ولتصل – وهذا سرها الدّامي – إلى إشراقة السلوك الحرّ!

ومن المُسلّم به أنّ الشاعر هو أحد روافد المعزوفة؛ ولكنّ الأهم هو أحد كائناتها التي تتحرّك في "رمادة متراميةٍ".

يتحدث كائن النص من تضاعيف المشهود، وهي تسمية تقابل: المشهد أو الحاضر. فهو يقف في قلب الطوفان، وربما تصلنا هدهدةُ كلماته من الأنف.. ذلك الأمل الباقي من حكاية الغريق الذي حيّانا وذهب إلى الغسق.

وبوصف المعزوفة حافلة بدلالات مُركبة؛ فهي أضاميم لوقائع، وأحداث، وتقاطع مصائر مدفوعة إلينا بحركة الفعل المضارع.. هذا الفعل الذي يدخلنا معه إلى حرارة التجربة وملموسيتها. وما التجربة هنا سوى: أوهام أفراد عن أنفسهم، وحشود باطلة، وحيوات مرصوفة بالأضاليل.. إنّ الفعل المضارع يعرض الموضوع الذي نحن قطعة منه؛ لنلمس بؤسنا في حياة صادف أنها – على حين غرة – كانت حياتنا

"ها هي المعزوفةُ تفلتُ من الأسماع على حين غرة وتستحوذ على صمتنا.

صرنا نتمرّن على التذكار من الصيوان. إلى الطبل ثُمّ إلى الطبّال"

ومن دلالات التحوّل من منطقة الشاعر رافد النص إلى أحد كائناته، ما هو في المعزوفة يندمج معنا من خلال الضمير: نا، في "صرنا"، والنون في "نتمرّن"، فالضمير والنون الجامعان يكوّنان معا "نون الهضم" والاندغام والذوبان في مشهد المعزوفة السائر في أدغال السرطان القيمي العميم.

عبد الرحمن طهمازي

وإذا فهمنا أن الفعل المضارع من حصة المشهود على هذا النحو، فإنّ الأمر، والصيغ الاستفهامية في المعزوفة من حصة الشاهد، فيما ستتكفل دوائر الفعل الماضي بحمل أعباء النواح، وقوارير المراثي.

"تبا لك يا خصيم السياسة والطفولة الجانح.. أهذا وقت اللهو أيها الفاحش؟!

الحمامةُ التي طال ساقاها لن تعرف المشيَ المليح..

يا كذوب خذها عنّي.

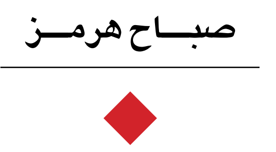
المعزوفةُ ليست على الكاغد ولا في الركاز.. إنها في أفواه النوادب العربيات التجريديات.. اللائي أراد الغزاةُ أخذهنّ إلى الألحان المُتصارعة لكنهن أسرعنَ إلى وراء الفوضى التي يقبعُ عندها نظام الطغمة الحاكمة وهكذا تتسابق الشروط خبط عشواء

إلى أن ينطبق أحدها الآخر.."

يشير النص إلى الخصائص التي عرفناها في مُنجز طهمازي حيث تنمو الدلالة في فضاء نحوي تجريدي يُرينا بيت الوجود، وتبقى لغته منسية إلى أنْ نصل إلى قطاف برق الكناية. وفي نص المعزوفة يحضر ذرْوٌ من ذلك مع وجود كسر أو مُعاكسة لخطاب التركيب الشعري المعهود، حيث الجمل تتباطأ ومن ثم تسترسل؛ لأن المعزوفة ابتكرت لها سمتا شعريا يتحايث مع لحظة انهيار المعزوفة، وشلل العازف حين أراد قياس التفكك والذهاب في رحلة اكتشاف "شفرة الفشل"!

الهذيان الأخير للملك نيونائيد.. وإمرأة من البعد الماضي.. وتقنية التماثل.. لبطرس نباتي

صباح هرمز



القصة القصيرة، مثلها مثل أي بنيان، كلما كانت أركانه الثلاثة مترابطة، أزدادت قوة ومتانة صموده أمام عاتيات الزمن، كذلك فالقصة كلما أمتد جسر من التفاهم بين أركانها الثلاثة التي هي الإستهلال والوسط والنهاية، أزدادت قوة ومتانة حبكتها. وبعكس ذلك، بدون هذا الترابط، تفقد خصائصها الفنية، وبالتالي أبرز المقومات المتوافرة فيها.

إن الخوض في معترك هذا الجنس الأدبي ليس بالأمر الهين، إن لم يكن أصعب من كتابة الرواية، فليس كل من كتب الرواية، بوسعه أن يفلح في كتابة القصة القصيرة، والعكس صحيح أيضا. إن الخوض في معترك هذا الجنس الأدبي كذلك، ليس سهلا، لأن سرد الأحداث فيها لا يجري كما تجري في الرواية. فإذ كان سرد الأحداث في الرواية الحديثة يقوم على تداخلها مع بعضها البعض، وعدم الإلتزام بنظام ترتيبها بشكل متسلسل ووفق وقوع أحداثها، فإن سرد الأحداث في القصة القصيرة يجري وفق نظام، يحدده الاستهلال بوصفه المفتاح الرئيس لوسط القصة ونهايتها، وامتدادهما له.

فمن هذا التواشج العميق الذي يربط الاستهلال بالوسط والنهاية، تكمن صعوبة كتابة القصة القصيرة، ذلك أنه بالإضافة الى ما تتطلب منه

الاختزال، تفرض عليه ألّا يتجاوز في وسط القصة ونهايتها، الثيمة التي انطلق منها في البداية. وقصة (الهذيان الأخير للملك نبونائيد) لبطرس نباتي، هي واحدة من القصص التي استطاعت، أن تختبر هذا الامتحان الصعب وتجتازه بنجاح. وذلك من خلال شروع بدايتها بهجوم الفراشات السود على المدينة، ووسطها بإعلان الحرب على المدينة المسالمة، وفي النهاية بتلاشي الفراشات الفراشات السود، لتحل محلها الحمائم البيض، وخروج (دموزي) من عالمه السفلي من جديد. أي أن القصة تبدأ بشن الهجوم، وتمر بإعلان الحرب، وتنتهي بسقوط الملك، بخروج دموزي عليه ثائرا من عالمه السفلي.



بطرس نباتي

تتكون هذه القصة من عشر صفحات، كرس الكاتب للإستهلال، صفحة ونصف الصفحة، وللنهاية العدد نفسه من الصفحات تقريبا، وما تبقى وهي سبع صفحات للوسط. وهذا التوزيع نموذجي، يتناسب مع أركان القصة.. يعمد السارد الذاتي (أنا)، بالتعويل على تقنية التماثل، كرد فعل لهجوم الفراشات، من خلال الشخص الذي له جمجمة كبيرة، والرامز الى الشعب، لنأي النهاية عن غير ما هو غير مقنع ومفتعل، وإيجاد ما يسوغها. وهو إذ يبدأ الاستهلال في جملة (منذ الضياء الأول للفجر. وآلاف الفراشات السود تفترش بحدة أطراف سماء مدينتي) في نصف صفحة، يكمل الجزء الثاني من المقدمة في جملة (ما بين شغاف الحلم واليقظة، أطل علي ذو الجمجمة الكبيرة..) في صفحة واحدة، في إشارة واضحة في الجزء الأول من المقدمة الى العدو، والثاني الى مقاومة الشعب لهذا العدو.

إذا كان السارد قد استخدم الرمز لتقنية التماثل في استهلال القصة، ففي وسطها اعتمد على الرمز وفي نهايتها التزاوج بين الرمز والأسطورة، عبر توظيف شخصية الملك نبونائيد، آخر ملوك بابل في فترة حكمه (555–539ق.م) الذي قام بغزو الميدي لبابل والقضاء على الحكم الكلداني).

لجأ المؤلف الى الرمز، تجنبا لإنزلاق المتن الحكائي لقصته الى التقريرية والمباشرة، والى الأسطورة بهدف اقتران الماضي بالحاضر، لبيان عكس ما هو معروف عن التأريخ بأنه لا يعيد نفسه، بينما هنا يعيد نفسه. واللافت للنظر أنه في الوقت الذي اعتمد فيه على أسطورة مستقاة عن أرض بلاد النهرين، في الوقت ذاته وجد من المناسب أن يكون لهذه الاسطورة، امتداد للظروف التي يمر بها بلادنا، والمأساة التي يعيشها شعبنا. أي البحث عن ثيمة لميثولوجيا تماثل ظرفنا الحالي. وكان أختيار ميثولوجيا الغزو الميدي لبابل، أنسب اختيار، لأن هذه الأسطورة قابلة للانفتاح على كل الشعوب، وتأويلها في عدة مستويات، ومختلف الإتجاهات.

إن العاهل نبونائيد الأخير الرامز الى الدكتاتورية، يقع تحت وطأة الحمى، عندما يرى شعبه والشعوب المجاورة تعيش بسعادة، في تصور منه أن سعادتهم هذه تجلب له الشر، لذا تجنبا من شرهم، يبعث اليهم بجيشه الجرار: (ديلمون هي سبب حزننا وبلائنا،

هـي التـي جعلـت مملكتـي تتضـور جوعـا وتنعـم هي بـالسلام.).
مـا أشبه ديلمـون بـالكويت، ومـا أشبههـا بـالمـدن العراقيـة والجنوبيـة التـي ضـرب الدكتاتـور ثوارهـا في انتفاضـة عـام 1991، بيد مـن حديد. وهـا هو يأمر بقـرع طبـول تأجيـل أعياد أكيتـو، ليغيب السعادة عن وجهـي السـارد، بـاعتبـاره شخصيـة مـن شخصيـات القصـة، والرأس الكبـير:
(وعندمـا يدخـل العاهل هكـذا في عزلـة تامة.. فلا الخصوبـة ستعـود الى الأرض.. والشـاب سينام في مخدعه والفتاة عند صديقاتهـا.).
تخلـو القصـة علـى امتدادهـا الإشـارة الى هويـة الشخصيات التي تحـرك أحداثها في العصر الراهن، وتكتفي بـالإعلان عن هوية الشخصيات التي تحرك أحـداث القصـة في المـاضـي السحيـق. وإذا كـان في القصـة ثـلاث شخصيـات، تمثـل الزمـن الحـاضـر، وهـي السـارد والرأس الكبير والدكتـاتـور، دون ذكر أسمائهـم، بـإعتبـار أن كل شخصية ترمـز الى شيء معـين، كالدكتاتور مثلا الى صدام حسـين، والرأس الكبـير الى الشعـب، والسـارد الى شاهد عيـان، فـإن الشخصيـات التي تمثل الزمن السحيق، جاء الإعلان عـن هويتهـا بشكـل واضـح، كونهـا شخصيـات أسطورية، وحفرت أسماءهـا في التـأريـخ القـديم، ابتـداء من الملـك نبونـائيـد، مرورا بـالكاتـب شويـش شـاكـان، وانتهـاء بدموزي.
مثلما استخدم السارد تقنية التماثل في استهلال القصة، واختيـار ثيمـة الأسطـورة والواقـع الراهـن، كذلـك استخـدم التقنية نفسها بين الشخصيـات التي تمثل هذا العصـر وبـين الشخصيـات التـي تمثـل الزمـن الغـابر. الدكتـاتـور يمـاثـل نبـونـائيد. السارد يماثل الكاتب شويش شوكان، والرأس الكبير يمـاثـل دمـوزي. إن التمـاثـل الأول لوضوحـه ليـس بحـاجـة الى تعليـق. والتمـاثل الثـاني علـى أسـاس أن الأثنين كاتبان. والتماثل الثالث لكون الرأس الكبير ودموزي ثـائران.

> استخدم السارد تقنية التماثل في استهلال القصة، واختيار ثيمة الأسطورة والواقع الراهن، كذلك استخدم التقنية نفسها بين الشخصيات التي تمثل هذا العصر وبين الشخصيات التي تمثل الزمن الغابر.

كتـب نبـاتي قصته هذه عـام 2001، أي قبل سقوط الدكتـاتـور بعـامـين. وبهـذا فهـو قـد تنبـأ بنهايته. والجميـل أن تـأتي هـذه النهـاية مقرونـة بـالهذيـان. مثلما يهذي نبونـائيد في أيام حكمه الأخيرة، تبجحا بسجنه وتعذيبه لأبرز كتـاب العهد البابلي (شويش شاكان) وخادمـه المطيع. هذا التبجح يذكرني بـآخر ظهور لصدام حسين على شاشات التلفاز، وهو يلقي خطابـا وسط مجموعة من مؤيديه في إحدى سـاحات بغـداد، ففـي الوقـت الـذي كان الجيش الأمريكي

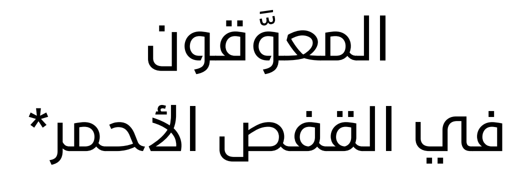
يترصـد على أبواب بغداد، بهدف الدخول اليها، كان يشيد ببطولات الجيش العراقي الذي يقف سدا منيعا بوجـه الغزاة. لتقترن نهاية الأثنين أيضا بإستخدام القاص بتقنية التماثل، عبر الهذيان.
أقـول كتـب نبـاتـي قصـة الهذيـان الأخـير للملـك نبونـائيد عـام 2001، وكتب قصـة (إسحاق يتوسد تلـة أحبهـا) عـام 1987، أي قبل القصـة التي نحن بصددهـا بـأربعة عشر عاما. أشير الى هذه القصة لسببـين، أولهمـا كـون ثيمـة القصتـين تتشابـه مع بعضهمـا البعـض، وثـانيهمـا هـو البـين الكبير في المستـوى الفنـي القـائم بينهمـا. إذا كـانـت الهذيان الاخـير تتوافر فيهـا كل مقومات القصـة القصيرة، فـإن إسحاق يتوسد تلـة أحبها، تفتقر الى ابسط هذه المقومات. ذلك لأنها غارقة حد التخمة في الواقعية، إبتـداء من هوية شخصيـات القصة المعروفين لأهل البلـدة، كإسحـاق والعقيد خليل، ومـرورا بـالأمـاكن المعروفـة أيضا في القريـة، وإنتهاء بـالعبارات التي تشير الى إستشهاد إسحـاق.
والقصة الثانية للنباتي التي تستحق التعرض اليها، هـي قصته الموسومـة (وإمرأة من البعـد الماضي). ذلـك لأنها تخلو مـن المبـاشرة، وتعتمـد على الرمز، فضلا عن توافر مقومات القصة القصيرة فيها، وهي ترابـط أركانهـا الثلاثة مع بعضهـا، سيما الركنيين الأخيرين، أي الوسط والنهاية بـالإستهلال.
في قصتـه هذه، كما في الهذيـان الأخير للنيونائيد، يبـدأ السارد في إستخـدام تقنية التمـاثـل. وذلك من خـلال إبـراز جانـب القـوة والضعـف في شخصية زوجتـه. أقـول زوجته لأن السـارد أحـد شخصيات القصة ويشارك في أحداثها. ضعيفة لكونها مريضة ومصابة بمرض (الحزام الناري)، وقوية ليس لأنها تـزاول عملها بنشاط داخل البيت أو خارجه فحسب، وإنمـا تتحمل حماقات زوجها الذي غالبا ما يتأخر في الليـالي عن العـودة الى منزله، فضلا عن تحليها بإغاثة الضعفاء، والدفاع عن حقوقهم.
يحـول السـارد الذاتي (أنـا) مرض زوجتـه الى قوة وتحـدي على التعدي القادم من داخل وخارج أسوار المدينـة. إذن ثيمـة القصـة هـي في الظاهـر مرض الزوجـة، وفي الخفـاء الدفـاع عن الوطـن. فالزوجة هنـا والحـال هذا هـي رمز الوطن: (وقبل أن أصل وجدتهـا قد خرجت قبلي، تحمل صواعق آنو وزوابع مـردوخ وقـوة وبـأس إنكيـدو ومكر وخباثـة دليلة العبرية وجمال وإغراء عشتار..).
إن مـا جعـل الزوجة مريضـة ليس بسبب إصابتها بـالحزام النـاري ، وإنما لضيـاع أبنـاءهـا الواحد تلو الآخـر، وهجرتهـم لهـا، حتى أنهـم بـاعوهـا في سوق النخـاسة. رابطا السارد مـا يحدث الآن هنا في بـابل، بما كـان يحدث في سومر في المـاضي. أي مثل القصة السابقة، يعيد التأريخ نفسه. بـالأحرى مازالت الدول المجـاورة، لا وبل حتـى الشعوب التـي تعيش معنا، تلعب دورا كبيرا في إقصـائنـا من بلدنـا بمختلف الوسـائـل الترهيبية والترغيبيـة. (بينما كنت نائمة بجـانـب مهـد أبنـي، فجأة ظهـرت طغمة مـن رجال غلاظ القلوب، فصلوا أبني الوحيد عني، وقالوا أبنك أصبح أجنبيا..).
إن هـذه القصـة هـي إمتـداد لقصة الهذيـان الأخير للملـك نيونـائيـد، لوجـود خيط مشترك بـين متنهمـا



الحكائـي . هـذا المـتن القائم علـى إستغـلال القوي للضعيـف، إما لنهب ثرواتـه وعقاراته، وإما لتغييب هويتـه، وبالتـالي لإذابتـه وإنصهـاره في قوميـة أخرى، أو عرق ودين آخر.

إن شبـح المـرأة الـذي يتسلـل الى مكتـب السـارد، والقـادم من الماضي ما هـو إلا شبح زوجته، بدليل إن المرأة التي وقفـت قبالته وأخذت تهمهم بكلمات غـير مفهومـة، يعيدنا هذا المشهـد الى بداية القصة، وزوجتـه تتدفـق مـن فمهـا عبـارات متقطعة وغير مفهومـة: (وعندما أرادت الخروج من غرفتي تعرفت علـى ملامحها فأعتراني خوف شديد، كانت الملامح ذاتهـا أو تشبه الى حد بعيد ملامح تلك المرأة القوية والناعمـة، إمـرأة مـن الماضـي البعيـد). والعبـارة الأخـيرة هي الأخـرى يأتي السارد علـى ذكرها في إستهلال القصة.

إذا كان مرض الزوجة قد تحول الى التحدي والقوة لمواجهـة تعـدي العـدو في الداخـل والخـارج، فإن قصهـا لإختطاف أبنها الوحيـد، وسرد حكايتها مع أبنائهـا الثلاثـة، يلعـب الـدور نفسه، كاشفـا بأنها زوجـة السـارد، بهـدف الإنتقال الى التحـول الأكبر في الضربـة الأخـيرة، وهي مفاجـأة المتلقي أن من كتـب عنها ليس زوجهـا، وإنما هي التـي كتبت عن نفسهـا. في الوقـت الـذي كانت تطالب فيـه منه أن يكتب عنها، طالما يكتب عن الكل. وهنا أيضا يلتقي الحاضر بالماضي، من خلال عملية تزاوج المرأتين في إمـرأة واحـدة، ذلـك أن مـن كانـت تحدثـه عـن إختطـاف أبنائها وغيابهـم عنها، كانت هي زوجته التـي ظهر لـه شبحها في إمـراة أخرى وفي زمن غير زمننا



المعوَّقون في القفص الأحمر*

د. خليل محمد إبراهيم



علـى أهميـة ذوي الإعـاقة في المجتمـع العربي/ إذ هُم يتراوحون بـين 10% و13% من هذا المجتمع، بحسـب إحصـاءات الأمم المتحـدة/ فقلَّمـا عُنـيَ بهـم أدبـاء العرب؛ مع أنهـم يُوفِّرون مصـدرا أدبيا، وثقافيـا ثرّا لمَن ينتبه إليهم، ويتعرَّف عليهم، وعلى مشكلاتهـم، فهـي مشكلات غريبـة/ قياسـا إلى ما يعتاده الأدباء/ وهي متجددة متطوِّرة؛ تمنح الأديب الجـاد؛ فرصة تقليب المسألة؛ من جهات متعددة؛ قد لا ينتبه إلى جانب من جوانبها أديب آخر؛ خصوصا إذا كان ذلك الأديب نفسه؛ من ذوي الإعاقة.

ومـع أن المجتمـع مسـؤول/ بشكل أو بآخـر/ عن جانـب كبـير مـن حـالات التعويـق، فالمجتمـع/ والأدبـاء والفنانـون بعض أفـراده/ قلَّمـا يعـرف عـن ذوي الإعـاقـة؛ شيئـا يستحقّ الاهتمـام، وفاقد الشـيء لا يُعطيه، لذلك لم تؤثِّر صيحات كثيرة؛ دعت للكتابة عـن المعوَّقين لتجاوز الحلقـة المفرغة التي يرقـد الأدب فيها، وهـيَ الحديث عن الحب؛ هنا أحبُّ أن أثبت حقائق محددة منها:–

* يسرني إخبار كل قراء هذه المجلة الغراء، وغيرهم أنني بصدد إعداد كتاب عن (ذوي الإعاقة في الأدب)، فمَن يملك قصة قصيرة، أو رواية مطبوعة؛ فيها ما يتعلَّق ب(ذوي الإعاقة)، فسيسرني وصوله إليّ، فلعله يجد طريقه إلى النقد عبر الكتاب المنتظر مع الود



أولا:– إن الحب؛ واقع اجتماعي حسن؛ يجدر بالأديب أن يعرضه على الناس، ويُحببه إليهم؛ مُطوِّرا مفهومهم الساذج عنه؛ من خلال وسائله وأدواته، وعِبْر ذلك؛ يتحدَّث عمّا يشاء، وذو الإعاقة/ هنا/ شيء مما يجدر أن يشاء الحديث عنه.

ثانيا:– ما دام الإنسان عدُوًّا لما جهل، فلا بد للأديب الراغب في الحديث عن ذوي الإعاقة؛ من أن يُحبَّهم، بحيث يدرسهم نفسيا، واجتماعيا، واقتصاديا، لمعرفة ظروفهم، وما يحتاجون إليه لكي يكون كلامه مقنعا، ومفيدا، فذوو الإعاقة في (زقاق المدق)/ عند (نجيب محفوظ)/ مثلا شحاذون، بل إن التسوُّل، لا يكون إلا بعاهة، لذلك، فهنالك صانع للعاهات/ صانع للتعويق/ هذه النظرة الدونية؛ تغلب على نظرة الأدباء والفنانين العرب؛ إلى ذوي الإعاقة/ إن عرضوا لهم/ وهي نظرة خاطئة؛ كان لها رد فعل خاطئ هو الآخر، لأن المجتمع يظن أن كل ذي إعاقة؛ عظيم، ومثاله (طه حسين) في فلم (قاهر الظلام) ل(كمال الملاخ).

ثالثا:– كما أن الحب؛ حقيقة اجتماعية واقعة، فالتعويق/ كذلك/ حقيقة اجتماعية واقعة؛ تستحقُّ الاهتمام، والدراسة، وحقيقة الحال: هي أن ذوي الإعاقة؛ ناس من الناس، بينهم العظيم، كما أن بينهم السقيم، وبين ذلك أحوال أعجبني منها تصدّي (صوفي عبد الله) لجانب منها في مجموعتها القصصية القصيرة:– (القفص الأحمر) التي صدرت ضمن سلسلة (اقرأ).

تناولت المجموعة؛ ذوي الإعاقة الظاهرة؛ في بضع من قصصها/ ولولا ذلك، لأمكن اعتبار الكثير من شخوصها من ذوي الإعاقة، لما يبدو من شذوذهم النفسي، وتطرُّفهم الاجتماعي، وهو ما قد يُعالجه غير هذه العجالة/ التي أرادت معالجة التعويق الظاهر/ ولعلي لا أخطئ حين أتصوَّر أن قصة (أمل)؛ أدقُّ قصص المجموعة، وأكثرها انسجاما مع إحدى معضلات ذوي الإعاقة، حتى لَيتصوَّر الناقد أنها تعكس تجربة لصيقة/ إن لم تكُنْ تجربة شخصية حقيقية/ سجَّلت أحداثها بوعي وانفعال وعناية، فمع عدم ذكر المعركة/ التي أُصيب بها البطل، ولا وقتها، ولا مكانها، ولا كيفية إنقاذه لسرية كاملة؛ عن بكرة أبيها/فهي/ مسألة ممكنة، فالرجل بطل، لكنه ليس (سوبرمان)؛ يجرح، ويقتل، ويفعل كل شيء، ويتطاير الرصاص من حوله، ثم لا يُصيبه شيء.

لقد أُصيب إصابات كثيرة؛ خافوا عليه منها الموت، فلما عاش، بتروا ساقه، وحمدوا الله على سلامة سمعه وبصره، وهكذا تبدو الخبرة واضحة في حبكة الحكاية، ليس هذا فحسب، لكن معاناته من تشوُّه وجهه، وانتظاره ابنته وزوجته، وعدم موافقة الأطباء على أن تُشاهداه/ وهو في هذه الحالة/ فتحوَّل/ هذا/ إلى رغبة ذاتية من رغباته؛ على الرغم من تلهفه لهذه المشاهدة؛ خصوصا وأنه في مستشفى؛ يرى نزلاؤه فيه الأزواج والأطفال، وغيرهم من الأحبة.

هذه الحالة من الرعب الإنساني/ على الرغم من بطولته/ تُمهِّد السبيل لتقبُّل رعبه حين تسمَّرت ابنته/ وهي ترى تغيُّر وجهه الوسيم/ وحالة الفرح/ التي غمرته/ وهو يراها تطوِّق عنقه بيديها

الصغيرتَين.

إن الانتباه إلى أن البطل/ السياسي، أو المقاتل/ إنسان عاديّ/ على كل حال/ ليس معتادا في الأدب العربي الحديث، ولا في تصوُّر الناس؛ مع أنها حقيقة واقعية، فلو كان إنسان ما؛ بطلا لا يتخلَّف، لما تحدَّث التاريخ عن أسر أناس؛ عُرفوا بالشجاعة عبر تاريخ الحروب/ في كل زمان ومكان/ ولو كان الإنسان الشجاع؛ مفطورا على الشجاعة، لما كان له بها فخر، فهو شجاع بطبيعته، لكن الشجاعة؛ تضحية يُقدِّمها المضحي؛ مع معرفته بحاجته/ وحاجة أهله/ إليها، فلحظة الشجاعة/ وما قد يترتَّب عليها من مخاطر جمة/تضع الشجاع المتصدّي في حالة لا يتصوَّرها غير الشجاع المضحّي؛ نفسه، ومَن على شاكلته.

لعله هو الوحيد القادر على تصوُّر الحالة الإنسانية التي تقمّصها، والتي عاناها، والتي لا يدري ماذا يحدث له لو تكررت، فهل يقف الموقف نفسه؟ أم يتخلّى عنه؛ خصوصا إذا لم يجدْ ما يُعينه/ أو مَن يُعينه/ على تحمُّل الظروف الواقعية الجديدة التي يُعانيها؟!

إن مشكلة ذي الإعاقة، لا تنتهي بقبول أهل ذي الإعاقة له، بل تبدأ هناك، وهو ما لم تلتفت إليه القصّة، ولا يلتفت إليه الناس عادة.

ولأن الناس لا يعرفون مشاكل ذي الإعاقة الجديد/ غالبا/ فقد يفتر حماسهم له، ثم ينسَون بطولاته/ أو يألفون ذكراها/ وتبدو مشاكله الصحية والنفسية والاقتصادية، للعيان، لتبدأ معاناته، ومعاناة أهله، وحاجتهم إلى معرفة ما ينبغي أن يفعلوه له/ وهو ما يُسمّى ب(التأهيل النفسي)، و(الدمج الاجتماعي)/ وكم هُم المستعدّون، لقبول أدوارهم الجديدة معه/ بغضّ النظر عن وجود التأهيل النفسي، والدمج الاجتماعي، وقبولهم لهما، أو عدم قبولهم إياهما/ ناهيك عن مجرَّد تصوُّرهم لتلك الأدوار؟!

هنا يبدأ دور المجتمع/ الذي قلَّما يعرف دوره تجاه ذي الإعاقة\ ف(رامز)/ في قصة (السرداب)/ قبلتْه أمه، وحنتْ عليه حنوًّا زائدا، لكن ذلك؛ لم يمنع زملاءه في المدرسة؛ من إيذائه، والسخرية منه، ولم يُتَح له الانتساب إلى مدرسة معدّة لأمثاله، ولم يُعنْه مبلغ كبير/ تحكم به له محكمة\ يتقاضاه من شركة الأدوية/ التي تناولتها أمه وهي حامل به، فحدث له ما حدث\ ولن ينال مثل هذا التعويض من مستورد الأدوية أو الطبيب/ الذي وصفها/ أو تقاعدا من الدولة؛ على الرغم من أنه غير مسؤول؛ عمّا حدث له من تعويق إذ أنه مظلوم، بل إن أمه/ وهي مُدرِّسة\ لم تفرغ لتدريسه، وإعداده للحياة؛ مع أنها أخطأتْ في تناول الأدوية الضارة في أثناء الحمل/ وهو ما أظنه المهم؛ المُركَّز عليه من قبَل الكاتبة/ فهكذا يتبين أن احتضان الطفلة لأبيها ذي الإعاقة؛ هو بداية المطاف، لا نهايته، وهو أن يحمل (الأمل)، كما هو عنوان القصة.

إنه يحمل الحزن، حين يسخر الأطفال في المدرسة؛ من أبيها ذي الإعاقة؛ إن لم يُعيِّروها بعاهته؛ ذاكرين بطولته/ أو ناسين إياها/ بل قد يسخرون منها في ظروف غير موضوعية.

ثم ماذا يعني بكاء الزوجة ساعة رؤيته؟!

أهو قبول له على علته؟ أم أنه بكاء على حالها حسدا

لزوجات الجبناء اللاتي لم يُصب أزواجهنّ؛ ما أصاب زوجها من التعويق والتشويه؟ أم هو بكاء على حاله المتغيِّر لكي تلتمس أول فرصة للفرار منه؟

فليست كل النساء؛ (ناعسة)/ زوج (أيوب) المصري/ تحتمل منه/ ومعه/ كل شيء؛ سبع سنين، ثم تبيع شعرها، لتشتريَ له طعاما.

سبع سنوات؛ تنقضي/ بهذا الشكل أو ذاك/ ولكن كيف ينقضي العمر كله، وما فيه من حرمان مع ويلات الألم الساخرة؟

هناك مسائل أثارتها بعض قصص المجموعة في نفسي دون أن أجد دليلا على حلٍ إيجابيٍّ لها/ أو سلبيّ/ فقصة (السرداب) تعرض التناقض بين قبول المجتمع لذي الإعاقة، وسوء تعامل أبنائه معه، فـ(ابتسام)/ بطلة القصة/ تُحبُّ الأطفال، وتقول الحكاية عنها "تعبد الأطفال أينما وجدوا" وهي تتمنى أن تُنجب عشرة أطفال، ومع ذلك، فلسبب لا تُصرِّح به الحكاية؛ تعمل/ بكل ما أوتيت من قوة/ على إسقاط طفلها الثالث/ الذي لا يسقط/ لكنها تلده ذكيا ضامر الساقَين؛ مما يُعيق مشيه، وهو متلعثم، بسبب ما تناولتْه/ في أثناء حمله/ من أدوية، فمحاولتها الإسقاط؛ تُخالف سلوكها العام، فقد حنت على هذا الطفل؛ حنوًا شديدا/ يوشك أن يكون مَرَضيا/ بعد أن وضعتْه من ذوي الإعاقة، فهل في ذلك انسجام؛ مع سلوكها العاطفي بوصفها أما؟ أم هو تكفير عن شعورها بالذنب؛ تجاه طفل بريء؟

وحين تُجاوز التناقض، تجد المخالفة، فابنها (رامز) ضامر الساقين/ على ذكائه وجماله المنسجمَين مع أطفال المجموعة، وخلافا لهم/ وهي ضاحكة؛ على الرغم مما تُعانيه من آلام نفسية؛ خلافا لأكثر شخصيات القصة، وهي/ في ضحكتها/ قريبة من الممثلات، لأنها استسلمتْ للبكاء حين استغربت (سلوى)/ زميلتها في التدريس/ دوام ضحكها، وأعلنت عن سهولة البكاء؛ مع صعوبة الضحك، وتصوُّر الناس للضاحكين؛ على هذه الحالة، و(ابتسام)/ في هذا/ تُخالف زملاءها في المجموعة، فهي توافق الإنسان المصري العاديّ؛ الملتجئ/ عادة/ إلى النكتة، وبعكس ذلك، فعلت بطلة قصة (الخيمة الزرقاء) حيث وضعت هذه المرأة، وأستاذها/ الذي تزوَّجها، والذي يستطيع أن يُحقق لها حلم الإنجاب/ وكأن (الإنجاب) هو الهدف الوحيد من الزواج، وكأن (مصر)، لا تُعاني من مشاكل الإنجاب، فتدعو إلى تنظيم النسل، أفلا يكفي عاقرا أن ترعى يتيما، أو تربيَ ابن فقير، أو تُساعد أهله على تربيته؛ خصوصا إذا كانت متعلِّمة؟!

ولعل الحب؛ ليس شاغل المرأة الحديثة/ في رأي (صوفي عبد الله)/ بمقدار ما يشغلها الزواج، والكلمة الطيبة.

إن من حق الإنسان أن يعيش حياته، ومن واجب الأديب؛ أن يكشف عن هذا الحق، لكن المطلوب أن يكون مقتنعا فيما يذهب له بعقلانية لكي لا يكون غريبا في نصِّه الأدبيّ، كما هو غريب في الواقع.

أما (رجفة أحرار)، ففيها مسائل إحداها مسألة الأخطاء النحوية والبلاغية والفنية/ التي سنضرب عنها هنا؛ صفحا لعدم التزام الموضوع بمناقشتها/ وثانيتها مسألة التفرقة بين الفتى والفتاة، وضرورة



المساواة بينهما، وتصوُّر أن بلوغ المرأة مركزا ما/ سياسيا أو اجتماعيا\ كمركز الوزارة، أو مجلس النوّاب، أو غيرهما؛ يُحقق لها المعجزات، ويحلّ المشكلات للنساء.

مليارات الرجال؛ لم يُصبحوا وزراء، ولم يحلموا أن يكونوا نوابا/ بل حتى مديرين عامين/ ومع ذلك؛ لم يُحسّوا بالاضطهاد.

كثيرون هم الذين أحسّوا بالاضطهاد، فكانوا رجالا يثورون أو يتمرَّدون، أو ينقلبون على رجال.

وكثيرات هُنَّ النساء اللائي اضطهدْنَ النساء، أو الرجال، أو كليهما، وأم البطلة/ كما تتصوَّرها الكاتبة/ واحدة من هاتيك النساء اللاتي لهُنَّ أمثلة في المجموعة، وخارجها.

وبغض النظر عن كل شيء، فقد أصابت)أم منى)/ وهي البطلة/ حين قالت لها:– " لا تنتظري من الناس أن يُعاملوك كرجل وخير لك من الآن أن تواجهي الحياة بنفس امرأة ما معنى كلماتها هل أحني الرأس وأعيش ذليلة؟"

الإنسان بعمله وخلقه/ رجلا كان أم كانت امرأة/ وتصوُّر غير ذلك؛ ضار طبعا، وهو سائد بين الأدباء والإعلاميين؛ كثيرا، فلو أحسَّ المجتمع أن الرجال هم حاجته الوحيدة، لما أنجب النساء، وهذا أمر مستحيل، لذلك كانت الفتاة المسترجلة/ المتخلية عن أنوثتها قصدا/ لا تقلُّ مرضا نفسيا وتعويقا عن الفتى المخنَّث التافه.

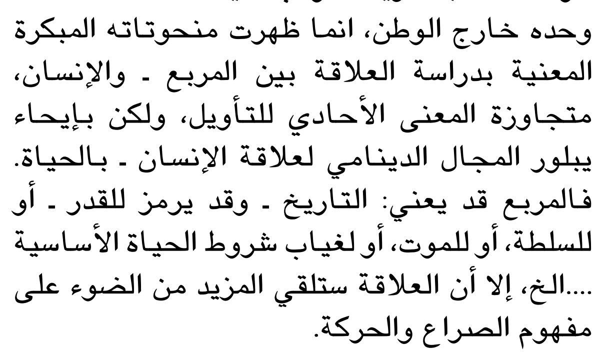
وهكذا يتبيَّن أن هذه المجموعة القصصية/ مثل أغلب أدبنا المطل على عالم ذوي الإعاقة/ ناتجة عن عدم عناية خاصة بذوي الإعاقة؛ على الرغم من أن بعضهم؛ معني بأدب التحليل النفسي، فكيف حالهم/ وهم يُقدِّمون ذوي الإعاقة/ العرب الذين قلَّت الدراسات العربية/النفسية والاجتماعية/ لهم من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ قلَّت ترجمات مثل هذه الدراسات؛ مع قلّة غنائها.

إن ذوي الإعاقة؛ موجودون في كل بيئة ومجتمع، لذلك يستطيع الأديب المهتم بالفقراء أن يجدهم؛ تماما كما لا يعدم وجودهم مَن يُعنى بالأثرياء، وهُم كثر؛ في البيئات الجاهلة، وليسوا قلة في البيئات المتعلِّمة، وبهذا الشكل/ أو ذاك/ فهُم مؤثِّرون متأثِّرون، لا يُشترط البحث عنهم في مجتمعاتهم الخاصة، كمدارسهم، وجمعياتهم، ونواديهم، فقد عرفتْهم المدارس العادية، ومصانع الأسوياء، ومزارعهم، ونواديهم، وجمعياتهم، وبيوتهم؛ مما يجعل مهمة الأديب في اكتشافهم سهلة ، كما حدث لـ(نجيب محفوظ)، و(كمال الملاخ)، و(صوفي عبد الله)/ مثلا/ لولا الجهل بأحوالهم أحيانا، وما يُعانونه، وكيف ينبغي التعامل معهم، وهي مشكلة معقَّدة، وستبقى معقَّدة، ولكل وسيلته في الموازنة، بين الحاجة/ المشكلة؛ العُقدة/ والحل؛ هذه الموازنة التي قد تُصيب، وقد تخطئ؛ مما يمنح الأدب والفن؛ فسحتهما في تنويع العروض، والعُقَد، والحلول مع تجددها، لتجدد إشكالات المجتمع الإنساني؛ المتطوِّر؛ السريع الحركة.



فنان العدد

مكي حسين



في هذا العدد اخترنا النحات العراقي المغترب الفنان مكي حسين لتزين اعماله النحتية صفحات مجلتنا، وهي المرة الأولى التي ندخل فيها النحت بدلاً عن التخطيط او اللوحة التشكلية، وتماثيل مكي حسين، هنا هي: الأجساد لا ترقص في مهرجان للفكاهة، بل هي الأجساد المنتزعة من عذابات الضحايا، وما لا يحتمل من انتهاك حقوق الإنسان. لم يصبح مكي حسين، نحاتاً موهوباً، مرهفاً، ومنشغلاً بالحريات، والجماليات، وحده خارج الوطن، انما ظهرت منحوتاته المبكرة المعنية بدراسة العلاقة بين المربع ـ والإنسان، متجاوزة المعنى الأحادي للتأويل، ولكن بإيحاء يبلور المجال الدينامي لعلاقة الإنسان ـ بالحياة. فالمربع قد يعني: التاريخ ـ وقد يرمز للقدر ـ أو للسلطة، أو للموت، أو لغياب شروط الحياة الأساسية ....الخ، إلا أن العلاقة ستلقي المزيد من الضوء على مفهوم الصراع والحركة.

إن الموضوعات التي نستعرضها هنا هي نتاج وذخيرة عدة سنوات وتواريخ، مختلفة ومتوالية ، عن مدى مرارة الإحساس بالحيف والآسى الذي لازم ورافق ميول وتطلعات الفنان رغم ما فيها من احباطات وتلكوءات عززت من فرادة التصريح الذي يبوح به " مكي " وهو يعلن رافضاً ومقاوماً لكل ما واجهة ويواجه من مثقلات حياة، وتناقضات .

تميزت تجربة مكي ، ان يلفت الانتباه إلى: انه " واحد من نخبة فنانينا العراقيين المعاصرين الذين كرسوا أنفسهم لجهد خاص يتسم بسعيهم لخلق موازنة واعية بين الرمز والتشخيص" وانه يمسك الإنسان حتى في عزلته.

– ولد في البصرة عام 1947
– أكمل دراسته في معهد الفنون الجميلة ، بغداد 1967
– شارك في معرض جماعة البداية 1967
– شارك في معرض الفن العراقي المعاصر 1972.
– عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين
– غادر بغداد وانقطع عن الاتصال بشكل كامل عن الوسط الفني ،والوطن منذ عام 1979،بعد هذا التأريخ بثلاث عشرة سنة سنحت له الظروف أن يعيد علاقاته بالوسط الفني العراقي وبعض الأصدقاء.
– معرض مشترك مع سبعة فنانين في قاعة المركز الثقافي العراقي في لندن/1978 .
– معرض مشترك عام 2002 في إستوديو الفنان رحمن الجابري في مدينة (لودفيلئس هافن – المانيا).
– معرض (انعكاسات حسية) كانون الاول 2018 مدينة (كوتنكن) الألمانية عرض فيه أكثر من ثلاثين عملاً برونزياً و بأحجام مختلفة.





الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق